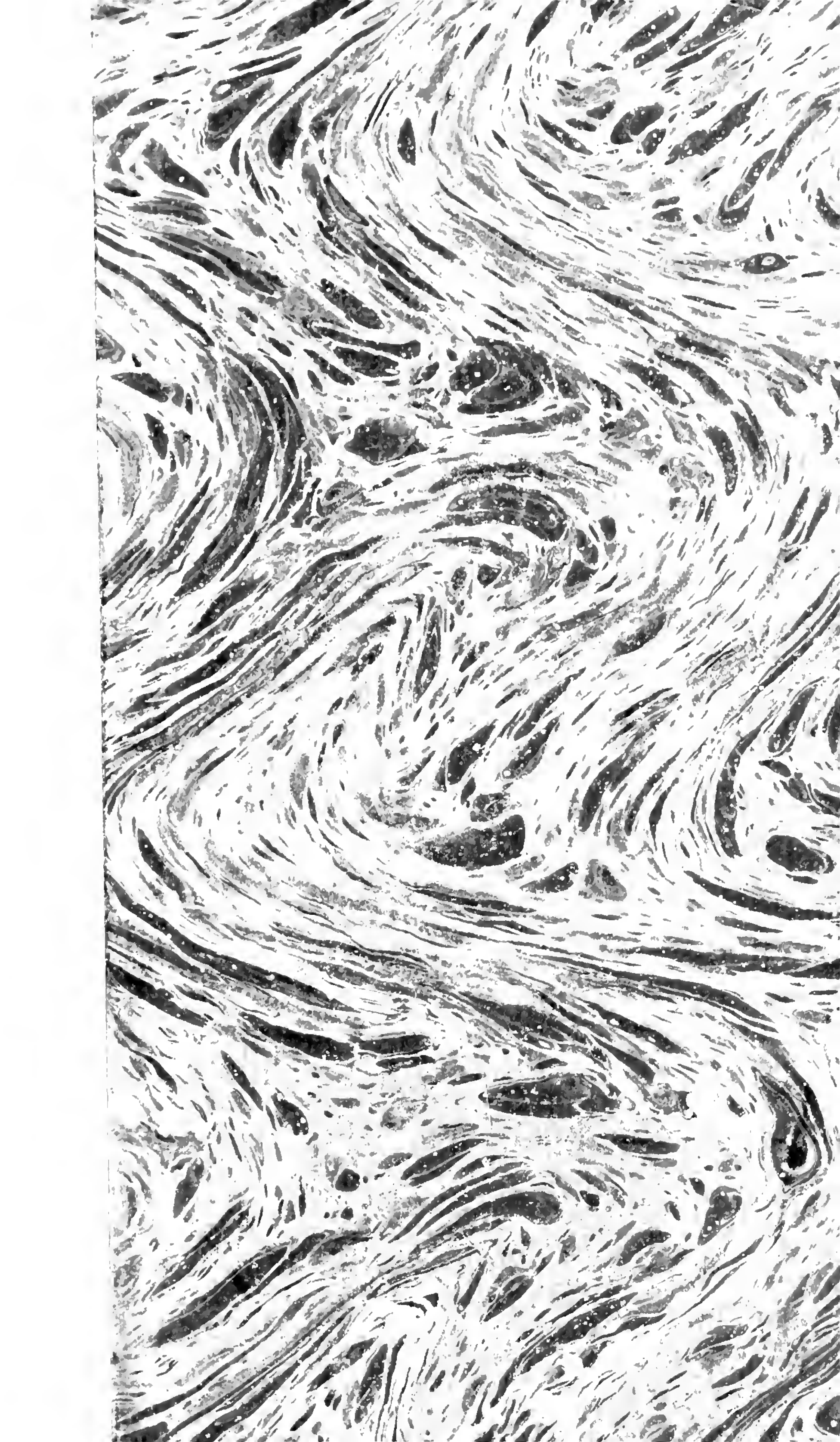
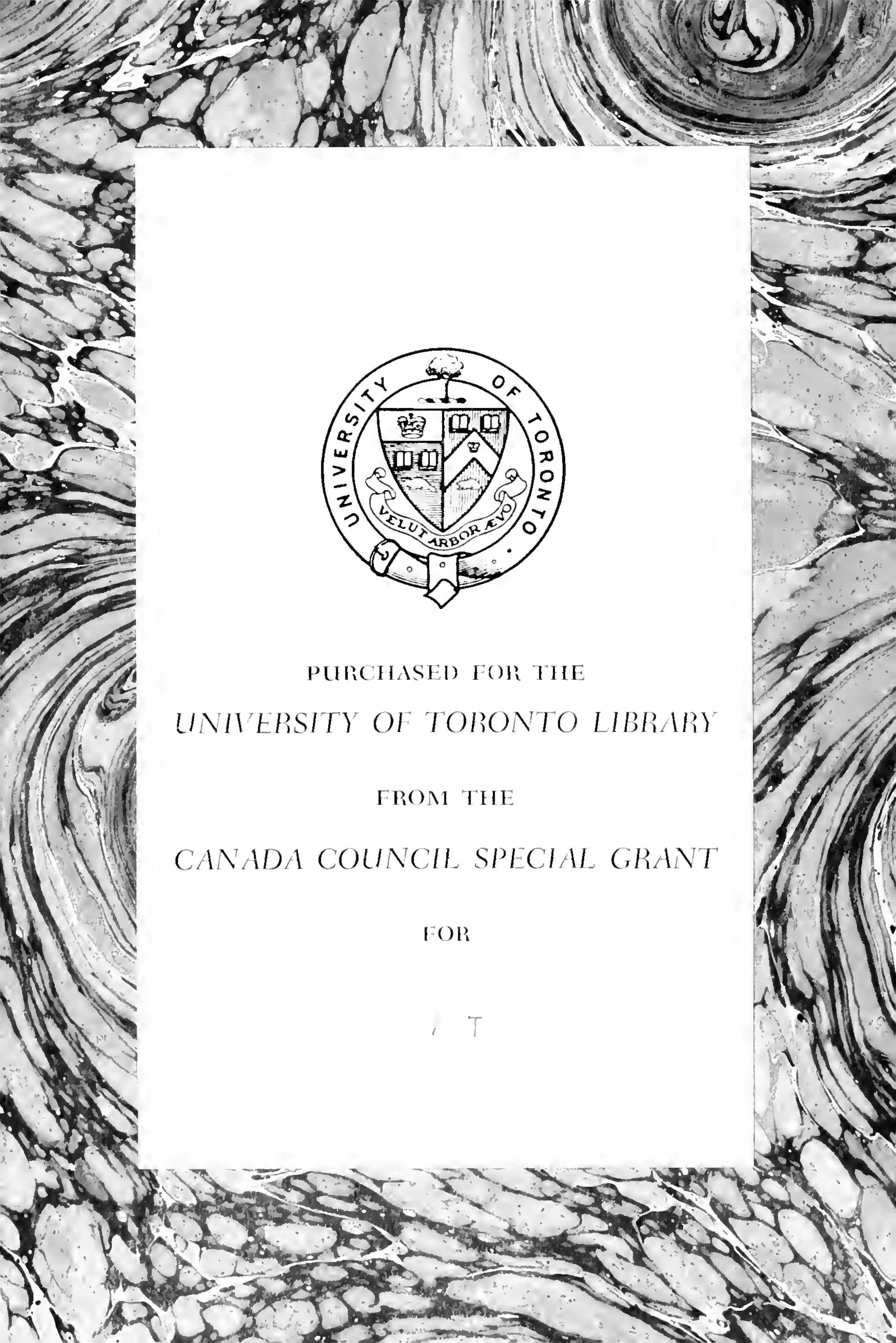
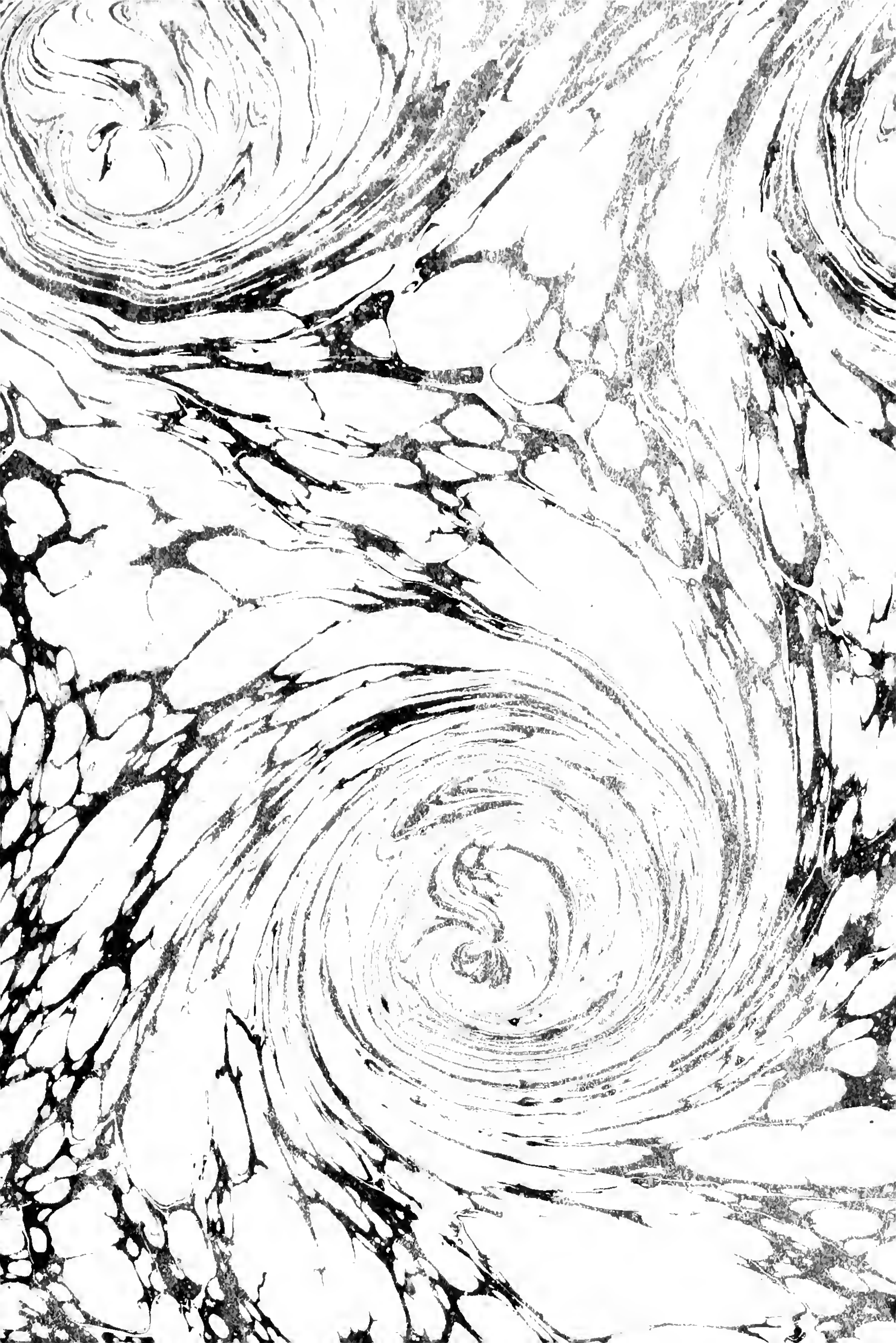
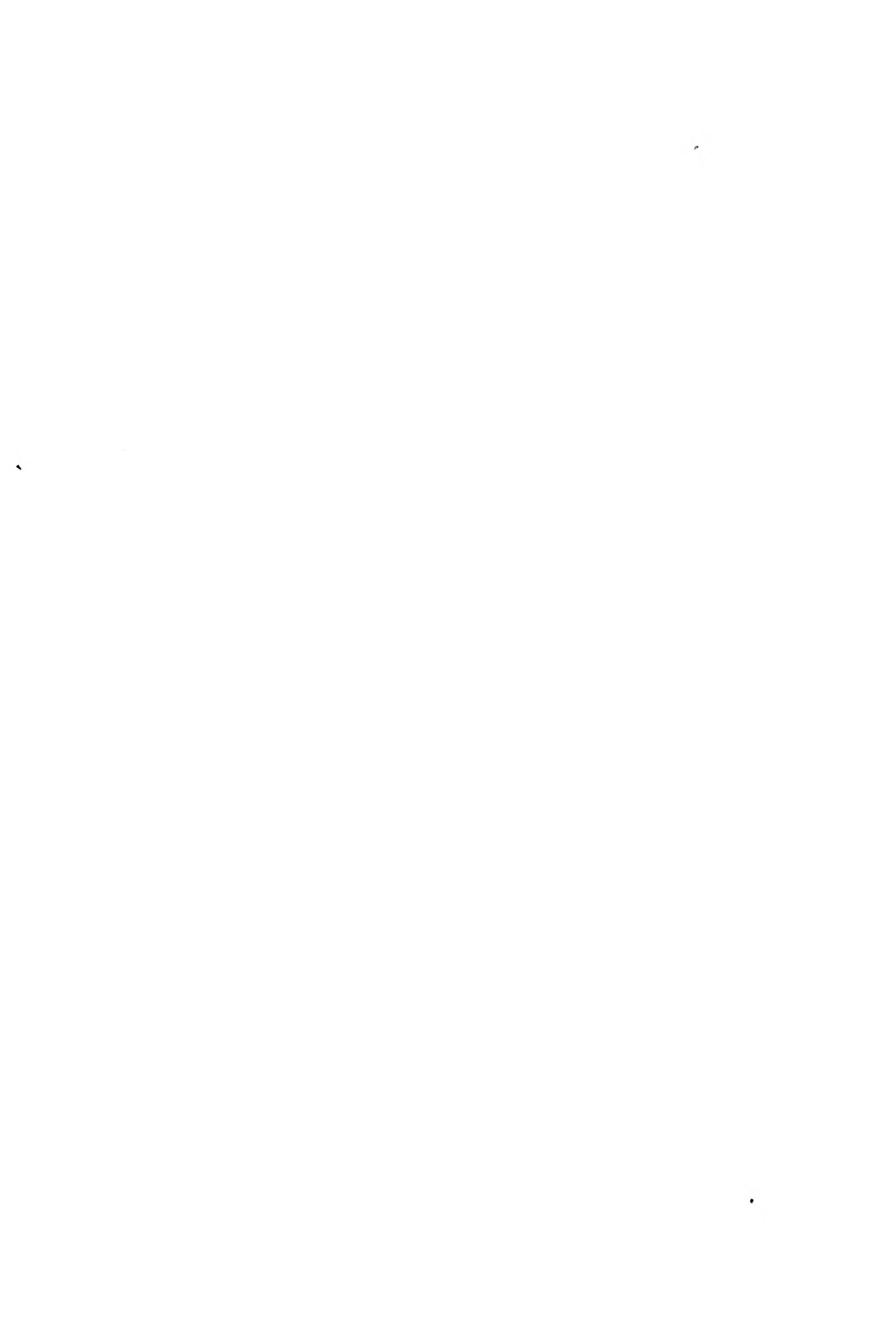
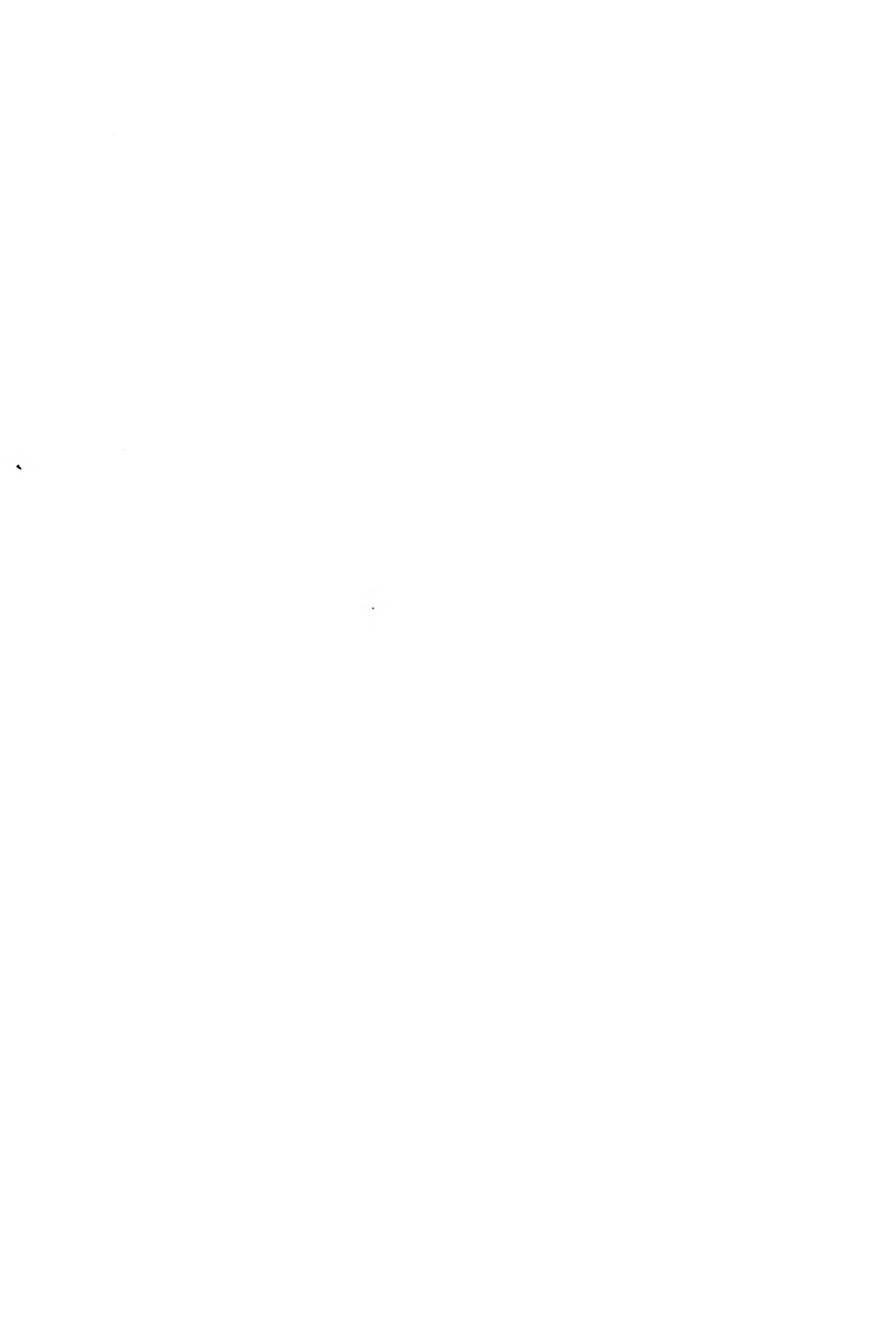










RÉUNION

DES

SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS

DES DÉPARTEMENTS

EN 1890

PARIS
TYPOGRAPHIE DE E. PLON, NOURRIT ET C[ie]
Rue Garancière, 8.

MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE ET DES BEAUX-ARTS

DIRECTION DES BEAUX-ARTS

Bureau de l'Enseignement et des Musées

RÉUNION

DES

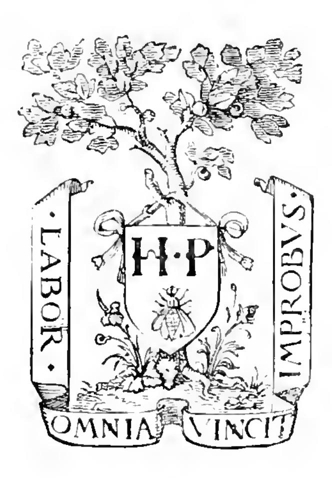
SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS

DES DÉPARTEMENTS

SALLE DE L'HÉMICYCLE, A L'ÉCOLE NATIONALE DES BEAUX-ARTS

Du 27 au 31 mai 1890

QUATORZIÈME SESSION



PARIS

TYPOGRAPHIE DE E. PLON, NOURRIT ET Cie

RUE GARANCIÈRE, 8

MDCCCXC

DISCOURS

PROCÈS-VERBAUX ET RAPPORT

RÉUNION

DES

SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS

DES DÉPARTEMENTS

DANS LA SALLE DE L'HÉMICYCLE, A L'ÉCOLE NATIONALE DES BEAUX-ARTS,

EN 1890

QUATORZIÈME SESSION

Ouverture de la session et constitution du Bureau.

Par arrêtés en date des 7 décembre 1889 et 14 mars 1890, rendus sur la proposition du directeur des Beaux-Arts, le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts a décidé que la session annuelle des délégués des Sociétés des Beaux-Arts des départements aurait lieu du 27 au 31 mai 1890, à l'École nationale et spéciale des Beaux-Arts.

Un second arrêté en date du 24 mai 1890 est ainsi conçu :

Le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts,

Vu l'arrêté du 14 mars 1890 fixant l'ouverture de la quatorzième session des Sociétés des Beaux-Arts du 27 au 31 mai 1890,

Sur la proposition du directeur des Beaux-Arts,

Arrête :

ARTICLE PREMIER. — Les séances de la session seront successivement présidées par MM. :

ED. MILLAUD, sénateur, membre du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements.

Bardoux, sénateur, membre de l'Institut, membre du Comité.

De Rozière, sénateur, membre de l'Institut, membre du Comité.

Eugène Muntz, conservateur de la Bibliothèque et des collections de l'École nationale des Beaux-Arts, membre du Comité.

Art. 2. — Le vice-président de chaque séance sera choisi parmi les délégués des Sociétés des Beaux-Arts.

Art. 3. — Le président et le vice-président seront assistés pendant la durée de la session par M. L. Crost, chef du bureau de l'Enseignement et des Musées, secrétaire du Comité, et M. Henry Jouin, conservateur du Dépôt des souscriptions, qui remplira en outre les fonctions de Rapporteur de la session.

Séance du mardi 27 *mai* 1890.

PRÉSIDENCE DE M. ED. MILLAUD.

La séance est ouverte à une heure trois quarts, sous la présidence de M. Ed. Millaud, sénateur, membre du Comité des Sociétés des Beaux-Arts, assisté de MM. L. Crost et Henry Jouin.

Assistent à la séance, outre les Délégués : M. Guadet, architecte du Gouvernement, professeur à l'École des Beaux-Arts; Marius Vachon; Muntz, conservateur de la bibliothèque et des collections de l'École des Beaux-Arts; Gravier, secrétaire général de la préfecture du Rhône; Daumet, architecte du Gouvernement, membre de l'Institut; Édouard Garnier, écrivain d'art, membre du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements.

M. le président invite M. Durieux, membre non résident du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements à Cambrai, à prendre place au fauteuil de la vice-présidence, et prononce ensuite l'allocution suivante :

« Messieurs,

« Vous voici de nouveau réunis dans cet hémicycle où resplendit le souvenir de tant d'artistes illustres. Pour la troisième fois, les

Sociétés des Beaux-Arts des départements viennent affirmer au rayonnement des maîtres les plus glorieux leur vitalité intellectuelle.

« Vos travaux dans tous les domaines de l'art sont l'honneur de notre pays.

« Puis-je ne pas remercier tout d'abord M. le ministre qui a bien voulu m'inviter à présider cette séance d'ouverture? Membre du Comité des Beaux-Arts depuis son origine, j'ai assisté à ses premiers pas, je l'ai suivi dans son développement, j'ai applaudi à tous ses succès. Mis ainsi au courant des recherches et des découvertes dues à votre initiative, bien placé pour apprécier l'importance de vos services, confident de vos espérances et de vos vœux, il me semble tout naturel de croire que je vous appartiens.

« Et d'autant plus facile m'est l'illusion, que, s'il suffit d'un regard pour rencontrer des savants capables de juger vos œuvres avec une compétence que je n'ose ambitionner, je me plais à penser qu'il n'est personne qui puisse avoir plus que moi d'admiration pour vos compagnies, de désir de les voir prospères et honorées, de conviction pour appeler sur elles les récompenses dues à leur mérite, les libéralités du budget, la constante sollicitude du Gouvernement.

« Venir vers vous, Messieurs, avec d'autres sentiments, ce serait n'avoir point appris, au milieu des luttes politiques, à quelles causes est due la véritable puissance d'un peuple, comment la fidélité aux nobles passions, le travail et le dévouement chez les citoyens, sont les premières conditions de la grandeur d'un État, comment la morale étant un épanouissement de vérité, les plus solides soutiens de la patrie doivent être les travailleurs infatigables, désintéressés, modestes, épris d'idéal, pour lesquels la vie n'est qu'une marche quotidienne vers le bien, une ascension incessante vers la lumière.

« Dussé-je en cela paraître incomplètement « fin de siècle », je me sens attiré, je le confesse, par ces esprits d'élite, éloignés des foules tumultueuses, qui, supérieurs aux inquiétudes des partis, voués aux lettres, à la science ou aux arts, vivent leurs jours paisibles entre l'avenir infini et la tradition immortelle.

« On l'a dit avant nous : L'art de détruire est à la portée des esprits les plus bornés. Rien n'empêche un grossier butor de prendre

un marteau et de faire sauter le nez à toutes les statues, à tous les bustes du Vatican.

« Il est autrement difficile de produire et de conserver des chefs-d'œuvre, autrement méritoire de consacrer sa vie à l'éducation des hommes.

« Peut-on s'étonner dès lors de l'estime accordée à ceux qui entreprennent une telle tâche, de la respectueuse sympathie qu'ils inspirent?

« Ceux-là, Messieurs, sont les premiers bienfaiteurs de leurs semblables, les vrais détenteurs des trésors les plus précieux.

« Quelques privilégiés, auxquels il serait injuste de refuser notre gratitude, peuvent employer leur fortune à réunir des collections rares; leur générosité bénie peut enrichir nos musées d'un tableau ou d'un marbre disputé par un continent à l'autre. Les biens dont un homme de talent et de volonté, même sans la richesse, parvient à doter son pays, ont un prix plus inestimable encore.

« Tandis que le plus envié des millionnaires ne dispose que d'une force et d'un pouvoir limités, la source des revenus est inépuisable à qui possède le savoir et le goût.

« Aussi, sans s'oublier jusqu'à traiter légèrement le mortel aimé des dieux qui n'a qu'un signe à faire pour devenir acquéreur d'un ouvrage célèbre, voit-on beaucoup de gens d'esprit donner la préférence à l'artiste, à l'érudit, à l'historien, qui, ne devant ses triomphes qu'à lui-même, crée, découvre ou révèle des merveilles faute de les pouvoir acquérir.

« Pour ne parler que de l'historien de l'art ou de ce chercheur patriote que le génie a effleuré de son aile, n'a-t-il pas quelquefois le sens même de la divination?

« Une eau-forte, un triptyque d'ivoire, les miniatures d'un psautier, une figurine, un monogramme, un fronton mutilé, tout intéresse ce voyant, attire son attention et sollicite son examen.

« Là où des générations passèrent indifférentes, la majesté des lignes, la finesse des contours, l'éclat des couleurs, la naïveté d'une scène tout à coup le frappent, puis se dévoilent et lui apparaissent ensuite avec une clarté intense.

« La peine n'est pas pour l'arrêter : il a vu, il reverra; il a creusé, il fouillera; il a supposé, il interprétera sans se reposer un

moment, tant qu'une chance pourra rester à l'erreur, une place au doute.

« Quelle entreprise délicate souvent pour discerner, dans un fouillis de manuscrits et de notes, une page réellement digne d'être livrée à la publicité ! Quel scrupule avant de passer de l'hésitation à la certitude, du prologue au dénouement, et de risquer une affirmation !

« Quelle demeure vit naître le peintre qui a signé cette toile? D'où proviennent ces fragments de cariatides? Qui a ciselé cette rampe? Quelle main a tenu cette épée? Quelles lèvres ont bu à cette coupe? Quel est ce martyr à la barbe fourchue sur cette tapisserie aux teintes sombres?

« Loin de le troubler, la difficulté excite ce combattant, ce soldat. Le mystère le conquiert, l'énigme le séduit, la victoire tente sa vaillance.

« Pour résoudre les problèmes qui s'offrent à sa curiosité, il a sa manière et son genre, sa clairvoyance originale, son style.

« Aussi, quelle joie après le triomphe, quand on a trouvé la clef d'or!

« Enfin, ce sage aimable qui a la faiblesse de ne point parler de ce qu'il ignore et tremble même de raconter ce qu'il sait si bien, se décide à réunir ses mémoires en un livre.

« C'est une publication consciencieuse, jamais bruyante. Quelle destinée l'attend? Le critique influent ne lui réserve pas une dissertation subtile, la grande presse n'insère pas en première page des extraits mis au point par l'éditeur à la mode, une affiche polychrome n'appelle point les lecteurs. L'auteur ne connaît ni les sourires des salons préparés pour les personnages du jour, ni les poignées de main spirituellement sincères, rien enfin de l'encens et de l'enivrement de Paris.

« Mais que lui importent ces bagatelles? Une œuvre d'art est en péril, une exposition de peinture s'organise dans la région, on va représenter au chef-lieu l'opéra inédit d'un jeune maître; il faut assister à l'inauguration du musée municipal, faire un cours à l'Union artistique, corriger les épreuves du *Bulletin mensuel;* notre philosophe, amoureux de l'éternelle beauté, a-t-il la faiblesse de ressentir même un brin d'amertume et le loisir de sacrifier à des agitations éphémères la poésie, le charme et la sérénité

de sa vie ! Il est le gardien du trésor de France et de ses joyaux, il a sa mission patriotique.

« N'a-t-il pas le droit de s'écrier avec Sophocle : — Sur cette terre croît un arbre qu'aucune main étrangère ne pourra extirper du sol, car Jupiter, protecteur des oliviers sacrés, et Minerve aux yeux bleus veillent sur lui.

« Mais c'est pour cela aussi, Messieurs, — car c'est de vous que je ne cesse de parler, — qu'on vous rend justice dans le monde des plus fins lettrés, qu'à l'Instruction publique on vous considère comme des amis du premier degré et qu'on vous nomme avec raison les historiens de la patrie ; c'est pour cela qu'on vous accueille avec empressement, qu'on vous fête, qu'on vous aime, et qu'il n'est pas un des serviteurs de la République qui ne soit fier de s'associer à vos travaux.

« A quel point aussi, il n'est que juste de le dire, les correspondants du comité des Beaux-Arts s'efforcent de justifier la bonne opinion qu'on a d'eux ! Quel chemin parcouru depuis 1877, quand le ministre jugea utile de combler la plus regrettable des lacunes en vous conviant à prendre part au congrès de la Sorbonne à côté des sociétés d'archéologie et des autres associations savantes des départements !

« Les rapports, les procès-verbaux, les circulaires de l'époque peuvent ne pas garder de trace des difficultés que rencontra alors la direction de la *rue de Valois*, elles n'en existèrent pas moins, j'en puis porter témoignage. L'idée même de vous assigner un rendez-vous à la Sorbonne parut contestable à ceux qui refusent à l'État toute action salutaire dès que, de près ou de loin, les beaux-arts sont en question.

« En vain alléguait-on que l'*Inventaire des richesses d'art* de la France serait difficile, pour ne pas dire impossible, sans le secours de vos sociétés ; que la publication des *Archives de l'art* était un appel direct fait à votre science ; qu'il suffisait de parcourir les bulletins et les annales de l'instruction publique pour apprécier la part considérable d'études qui venaient de vous ; en vain répétait-on que la direction des Beaux-Arts ne pouvait être un simple bureau de bienfaisance destiné à distribuer quelques secours à de pauvres hères ou de menus travaux à des artistes nécessiteux.

« Ce n'était pas ville prise, et il ne fallut rien moins que le temps

et la poussée du pays pour qu'un accord heureux permît d'élargir le domaine des Beaux-Arts et de vaincre toutes les résistances.

« En ce qui vous touche particulièrement, une circulaire ministérielle avait, dès le mois d'août 1876, laissé voir quelle importance on attache à vos services au double point de vue artistique et national.

« L'opposition dirigée contre votre organisation, contre vos syndicats, — dirait-on volontiers maintenant, — tomba d'elle-même devant l'éloquence lumineuse des faits. Elle n'eut pas plus de suite que celle qui se manifeste périodiquement contre le Conservatoire de musique, l'Académie des Beaux-Arts ou notre Académie de France à Rome.

« On a enfin compris que l'intervention de l'État, pour favoriser la naissance ou le développement des écoles d'art dans les départements, la protection officielle aux sociétés savantes, le concours de l'administration à tous ceux qui, en province, entretiennent la pure flamme du beau, loin de conduire à une centralisation excessive, produisaient, au contraire, des résultats tout opposés.

« Certainement l'exercice d'un tel patronage peut présenter des difficultés, exiger quelquefois autant d'esprit que de prudence; mais ce n'est point ce qui nous inquiète avec la direction actuelle des Beaux-Arts.

« Les bienfaits déjà répandus sur tout le territoire, grâce au courant nouveau, ne sauraient être contestés sans parti pris ou niés sans injustice.

« Au reste, la question des droits de l'État en matière d'éducation artistique est résolue par cela seul qu'on admet que la fin de la politique est d'assurer aux hommes la paix et la justice. Sans doute, la culture artistique et les plaisirs qu'elle prodigue appartiennent de droit à la vie privée, et il ne saurait être question, sans folie, d'enfermer l'esthétique dans un cadre administratif quelconque; mais s'il n'est pas indifférent à l'avenir d'un peuple que l'âme même de la patrie soit gardée précieusement, que l'élévation des facultés individuelles favorise l'harmonie entre les hommes, il importe donc à l'ordre social que l'art soit mis en honneur.

« Si l'on accepte aussi que l'art accroît les forces et la richesse d'une nation, qu'il permet à l'influence d'un groupe déterminé

une extension sans limites, on doit immédiatement concéder qu'il entre dans les attributions du Gouvernement d'en cultiver le goût, de tenir les esprits en éveil, de disposer de la sorte tous les citoyens aux luttes vivifiantes d'où naissent les talents originaux et les créations magistrales.

« Quand Flaubert a écrit : « L'esthétique n'est qu'une justice supérieure », il n'a pas seulement buriné une admirable et triomphante formule, il a aussi énoncé un apophtegme politique et rendu un impérissable hommage à tous ces ouvriers enthousiastes de progrès, à tous ces fiers artisans de civilisation qui forgent pour l'humanité militante l'armure la mieux trempée, la plus souple et la plus radieuse.

« Dès maintenant nous pouvons constater avec quelque orgueil les résultats obtenus sur les cerveaux de nos compatriotes par les notions artistiques répandues à profusion depuis quelques années.

« De l'école du plus humble village à l'atelier des plus grands centres industriels, le mouvement qui s'accentue sous l'impulsion des pouvoirs publics autorise à concevoir les meilleures espérances.

« Que disaient, il y a vingt ans, les industriels? Les délégués des départements qui vinrent déposer devant la commission d'enquête sur la situation des industries d'art, que nous répétaient-ils encore en 1881?

« Nos moyens d'enseignement artistique sont trop peu nombreux et leur développement trop négligé. Prenons garde de voir disparaître l'originalité de nos conceptions et la sûreté de notre goût.

« Les traditions anciennes se perdent. A puiser toujours aux mêmes sources, à user toujours des mêmes modèles, nous tombons dans l'imitation et les redites.

« Sous l'influence de la dissémination des œuvres d'art, les fabriques étrangères se multiplient et prospèrent. Notre jeunesse est impatiente d'apprendre et de progresser. Fournissons-lui la possibilité de lutter contre les nations rivales.

« Nous sommes condamnés pour certaines ornementations à prendre des leçons hors de nos frontières.

« L'apprentissage de l'atelier n'a plus son ancienne valeur. Ce n'est pas la main seule de l'ouvrier qu'il faut faire habile, c'est la tête qu'il convient de meubler.

« Nous demandons que le Gouvernement tienne compte de nos sacrifices, qu'il nous défende et qu'il nous aide.

« Quels changements notables depuis lors! Que de réformes accomplies! et combien M. le directeur des Beaux-Arts, à cette même place, aux premières heures de l'Exposition universelle, avait raison de signaler l'éclat de nos conquêtes!

« Et ce n'était pas seulement dans le palais des Beaux-Arts qu'en aucun temps on n'avait rien montré de semblable. C'était dans toutes les galeries du Champ de Mars que se déployait l'énergie inspirée de la France laborieuse.

« A côté des miracles de l'industrie parisienne, notre Lyon tenait un rang illustre par ses étoffes et son orfèvrerie ; Marseille exposait ses meubles de style; Roubaix, toute la gamme de ses tissus. Le plus beau travail de ferronnerie nous venait de Rouen, Nancy avait ses superbes céramiques, Limoges ses pièces de grande décoration. Bordeaux, Tours, Aubusson, Nîmes, Amiens, Toulouse, Rennes, Tarare, Saint-Pierre de Calais, chaque ville donnait la mesure de ses progrès dans le dessin, l'ornementation, la variété de ses procédés pratiques; chaque industrie fournissait la preuve de sa valeur productive et de son invention féconde.

« Livres, reliures, métaux repoussés, vitraux, verres émaillés, papiers peints, photographies, instruments de musique, appareils de précision, il n'était pas un produit qui ne témoignât de l'instruction professionnelle acquise dans nos départements.

« Et cette exécution supérieure, cette perfection atteinte, ce spectacle inoubliable laissaient cette conviction : que si Paris avait conservé toute sa prépondérance due à des siècles d'une culture athénienne; s'il résumait en sa fabrication la finesse, la grâce et tant de qualités maîtresses dont le cachet se retrouve même sur les objets les plus usuels, cependant la concentration des forces nationales sur les bords de la Seine ne s'opérait plus avec autant de vigueur qu'autrefois. Pour emprunter à M. Ernest Renan une éloquente image, « la zone d'ombre diminuait ».

« Ce phénomène, remarquable à tant de titres, n'a point échappé à nos rivaux étrangers; mais c'est surtout de l'autre côté du Rhin qu'on s'est ému de cette fleuraison nouvelle, de l'affinement des façons provinciales et du modernisme dans les créations qui en étaient la conséquence.

« Nous avons eu de ce côté d'incontestables satisfactions d'amour-propre. Le tribut d'éloges qui nous a été décerné est fait pour nous plaire et réconforter nos courages. Ces contentements sont bien légitimes. Toutefois, je me disais hier que de telles louanges contiennent aussi un avertissement et un appel à notre vigilance, quand m'est arrivé de l'Imprimerie nationale l'excellent *Résumé général* de l'enquête confiée à M. Marius Vachon par l'instruction publique.

« Voici ce qu'on lit dans ce volume :

« Chaque nation, Antée moderne, semble vouloir reprendre des « forces, se revivifier, en touchant son sol, en revenant à ses tra- « ditions et à son passé. »

« Et ailleurs : « En Allemagne, on ramène tout à la patrie. J'ai « assisté dans ce pays à des réunions de sociétés artistiques. Il y « avait là des ouvriers, des contremaîtres, des artistes et des indus- « triels. Tous les toasts étaient portés, tous les discours étaient « faits pour célébrer l'art allemand, pour prédire la victoire de « l'industrie allemande, pour encourager à produire des œuvres « belles, grandioses, en vue de glorifier l'Allemagne. Et les « paroles vibrantes des orateurs provoquaient des enthousiasmes « délirants. »

« Voilà qui est clair et concluant. Nous avons, en face de nous, non seulement des aspirations, mais des résolutions ardentes de ne point laisser vaincre. Et c'est par l'art qu'éclate le particularisme le plus absolu, le nationalisme le plus vivace.

« Si je me suis volontairement arrêté à de telles considérations, c'est, Messieurs, que j'ai la plus ferme confiance en votre rôle pour achever l'évolution de l'art français.

« Vous pouvez être à la fois des mineurs et des semeurs, en retrouvant les filons les plus cachés de nos traditions nationales, en jetant dans les sillons du vieux sol gaulois la moisson de vos idées. Et ce n'est pas uniquement le souci de l'art pur qui me préoccupe, quand j'appelle de tous mes vœux la reconstitution de nos métropoles artistiques, à côté des universités renaissantes; c'est aussi, croyez-le bien, l'avenir de nos industries de luxe, l'extension de notre commerce, l'accroissement de nos exportations, la défaite de nos concurrents sur les marchés du monde.

« Peut-être, quand des chiffres auront apporté la preuve que

l'art est aussi une richesse matérielle et palpable, ses défenseurs auront-ils à livrer moins de batailles et à subir moins de déceptions. Vous n'êtes pas de ceux qui désespèrent, attendez les effets d'une sève nouvelle et continuez votre apostolat.

« Si vous doutiez de vous-mêmes, relisez vos mémoires, et voyez quelle part vous avez déjà prise à la rénovation artistique dans nos académies provinciales.

« La première fois que les sociétés des Beaux-Arts prirent part aux sessions organisées par l'Etat, les travaux lus à la Sorbonne et imprimés étaient au nombre de dix. Ils se sont élevés à vingt et un en 1878, trente en 1879, vingt-six en 1880 et 1881, dix-neuf en 1882, dix-sept en 1883, vingt-cinq en 1884, vingt en 1885, vingt-neuf en 1886, trente en 1887, quarante-quatre en 1888, trente-trois en 1889.

« Cette année, le comité a reçu trente-neuf mémoires dont je voudrais dire tout l'intérêt, si je ne connaissais la modestie de ceux qui m'écoutent, et si je ne craignais d'empiéter sur les droits de M. le secrétaire-rapporteur.

« Les premières communications étaient de simples notices; nous voyons maintenant publier, dans le compte rendu des sessions, les éléments de véritables livres, des dissertations approfondies comportant plusieurs chapitres et épuisant leur sujet. Sans prétendre, en raison de la diversité des travaux, grouper d'une manière absolue les études par genre, on peut cependant établir la classification suivante :

« Biographies d'artistes provinciaux, 50 pour 100.

« Sculptures découvertes ou décrites, 20 pour 100.

« Peintures, 20 pour 100.

« Divers, 10 pour 100.

« Je n'entreprendrai pas d'analyser ici, même sommairement, ces écrits où brille, quelquefois dans une langue irréprochable, toute la noblesse artistique de notre race. En vous lisant, Messieurs, on se croit, sans peine, un moment le contemporain de tous ceux dont vous avez reconstitué la personnalité, on revit dans une époque dont vous avez tracé le tableau, dépeint les coutumes et révélé la pensée.

« Bien à regret je m'arrête; la discrétion est la première vertu d'un président.

« Il m'aurait été pourtant très agréable de vous confier comment quelques-uns de vos meilleurs amis ont accepté l'idée d'assemblées régionales, où nos correspondants échangeraient leurs vues avant les congrès plus solennels de Paris.

« Il faut aussi renoncer à vous dire, autrement que d'un mot, comment il me semble que vos investigations pourraient être rendues moins pénibles par les prêts des grandes bibliothèques aux petites, par les facilités données à vos voyages.

« Le champ des améliorations et des réformes est vaste; c'est à nous de le parcourir avec méthode. Les gouvernements démocratiques entre tous ont l'obligation d'agir, ce qui vaut encore mieux que de promettre.

« Au nom du Ministre, je vous souhaite, Messieurs, la bienvenue et je déclare ouverte la quatorzième session du Congrès des Sociétés des Beaux-Arts. »

L'ordre du jour appelle la communication de M. Quarré-Reybourbon, membre de la Commission historique du Nord, à Lille, sur les miniatures et la reliure artistique d'un cartulaire.

M. Quarré-Reybourbon décrit dans cette étude les vélins ornés de figures que renferme un ancien manuscrit provenant de l'abbaye de Marchiennes (Nord). La reliure de ce précieux cartulaire occupe ensuite M. Quarré-Reybourbon, qui a découvert le nom de l'habile artisan auquel est due cette reliure. Le fini des ornements en cuivre doré qui décorent la reliure en question est l'œuvre d'un orfèvre du pays, Jean Prouveur, Douaisien de naissance.

L'auteur du mémoire donne ensuite la nomenclature des divers travaux exécutés par Prouveur pour l'abbaye de Marchiennes.

Dom Coëne, abbé de Marchiennes au seizième siècle, a été le premier possesseur du cartulaire décrit par M. Quarré et précédemment signalé à l'attention des érudits par feu M. de Linas.

La parole est donnée à M. Albert Jacquot, correspondant du Comité à Nancy, pour une lecture sur la lutherie d'art et la lutherie en Lorraine.

C'est à l'aide du « rôle des contribuables » de Mirecourt que M. Jacquot est parvenu à reconstituer l'histoire de la fabrication des instruments de musique dans une ville lorraine qui, depuis

plusieurs siècles, doit les meilleurs éléments de sa richesse à ce genre de fabrication.

Mgr DEHAISNES, correspondant du Comité à Lille, donne communication de ses recherches sur la vie et l'œuvre de Simon Marmion. Le nom de cet artiste n'est pas inconnu. Quelques-unes de ses peintures sont justement célèbres. Mais Mgr Dehaisnes s'est appliqué à élargir le cadre dans lequel s'étaient renfermés les écrivains d'art qui, jusqu'ici, se sont occupés de Marmion, et a élucidé un grand nombre de points obscurs de la vie du peintre, non sans entrer dans de curieux détails sur l'école flamande-bourguignonne au quinzième siècle.

L'ordre du jour appelle la lecture de M. LÉON GIRON, membre non résident du Comité au Puy.

Son travail a pour titre : *Peintures décoratives du département de la Haute-Loire : une partie d'échecs et le siège d'une ville.* Cette étude fait suite aux communications déjà nombreuses faites par M. Giron sur les peintures murales de sa région. Les fragments qui font l'objet de l'étude présentée à la Section des Beaux-Arts en 1890 ont un intérêt historique et littéraire : car les scènes peintes, décrites et commentées par l'auteur se rattachent à la *Chanson de Roland.*

En l'absence de M. GODARD-FAULTRIER, membre non résident du Comité à Angers, il est donné lecture de sa notice intitulée : *Crosses d'abbés, leur provenance et leur description.*

Les œuvres d'art dont M. Godard-Faultrier, directeur du Musée d'antiquités d'Angers, a envoyé de bonnes reproductions, sont des spécimens d'orfèvrerie très remarquables. L'histoire des crosses en question, provenant des abbayes de Toussaint et de Fontevrault, ajoute à l'intérêt que présentent ces objets d'art au point de vue de leur forme, de leur style et des emblèmes dont ils sont ornés.

M. DENAIS, membre de la Société archéologique du Maine, au Mans, a la parole sur *Un peintre ignoré, un tableau inconnu* (*Antoine Talcourt et Nicolas Lagouz*). Talcourt et Lagouz, peintres angevins du dix-septième siècle, ont laissé des œuvres conservées aujourd'hui dans l'église de Beaufort en Vallée (Maine-et-Loire). M. Denais analyse minutieusement ces peintures, qui méritent d'être connues. L'auteur du mémoire présenté à la Section aborde ensuite la biographie des artistes qui l'occupent et dont les histo-

riens d'art, à part de rares exceptions, n'ont pas soupçonné l'existence.

La parole est donnée à M. Couard-Luys, correspondant du Comité à Versailles, pour lire une monographie de la maison dite des Trois-Piliers, à Beauvais. C'est à l'aide des archives de l'Oise, soigneusement compulsées, que M. Coüard-Luys retrace l'origine, l'affectation première, les transformations successives de l'Hôtel des Trois-Piliers. Un certain nombre d'écrivains avaient précédé M. Coüard-Luys dans les recherches de même nature, mais aucun n'avait traité la question avec l'abondance de renseignements qui fait du travail de l'auteur une monographie définitive sur l'un des édifices les plus anciens de Beauvais.

En l'absence de Mme Despierres, correspondante du Comité à Alençon, il est donné communication des documents concernant l'église d'Alençon (1531) qu'elle a fait parvenir à la Section des Beaux-Arts. Les documents en question jettent une lumière inattendue sur divers points de l'histoire des corps de métiers à Alençon durant la première moitié du seizième siècle. C'est ainsi que les menuisiers paraissent avoir sculpté la pierre, à l'exemple des imagiers confondus avec eux dans une même corporation.

L'assemblée entend ensuite M. Dutilleux, correspondant du Comité à Versailles, qui entretient MM. les Délégués d'un tableau d'Aubin Vouet (1626). Ce tableau, conservé à Versailles, était considéré comme une œuvre de Simon Vouet. M. Dutilleux relève l'erreur commise par ses devanciers et restitue à Aubin Vouet une page qui lui appartient, et que le peintre avait, d'ailleurs, pris la précaution de signer.

M. Jarry, correspondant du Comité à Orléans, donne lecture de son travail sur les artistes aux gages de Jean, Bâtard d'Orléans et de Longueville.

Cette étude est un intéressant chapitre d'histoire dans lequel la construction et la décoration de la Sainte-Chapelle de Châteaudun occupent une place importante; un certain nombre d'artistes dirigés par Dunois ou en relation avec lui pour l'exécution de peintures murales, de pièces de bronze, sont mentionnés dans le mémoire substantiel de M. Jarry.

En l'absence de M. Joseph Roman, correspondant du Comité à Embrun, le secrétaire de la Section résume la notice consacrée à

l'orfèvre Jean de Gangoyniériis. Cet artiste, qui vécut à Avignon au quinzième siècle, n'est connu que par la commande d'un joyau. Les habitants de Gap, désireux d'offrir à leur évêque un surtout de table, en confièrent l'exécution à Gangoyniériis.

L'ordre du jour étant épuisé, la séance est levée à cinq heures et demie.

Séance du mercredi 28 *mai* 1890.

Présidence de M. Bardoux, vice-président du Sénat.

La séance est ouverte à une heure trois quarts, sous la présidence de M. Bardoux, vice-président du Sénat, membre de l'Institut, membre du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements, assisté de MM. L. Crost, secrétaire du comité, et Henry Jouin, secrétaire adjoint.

Assistent à la séance, outre les Délégués : MM. Bougot, doyen de la Faculté des lettres de Dijon; Eugène Guillaume, membre de l'Institut, inspecteur général de l'Enseignement du dessin et des Musées; Kaempfen, directeur des Musées nationaux; Dauban, inspecteur de l'Enseignement du dessin et des Musées; Guiffrey, membre du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements.

M. le président invite M. Bougot, doyen de la Faculté des lettres de Dijon, à prendre place au fauteuil de la vice-présidence, et prononce l'allocution suivante :

« Puisque j'ai l'honneur, Messieurs, de présider l'une des séances du congrès des Sociétés des Beaux-Arts, je voudrais appeler votre attention sur l'importance et le caractère de la loi du 30 mars 1887 relative à la conservation des monuments et des objets mobiliers présentant un intérêt artistique ou historique.

« Ce n'est pas à vous à qui j'ai besoin d'apprendre qu'il était urgent, en présence de véritables spoliations, de combler une regrettable lacune de notre législation. La plupart des États de l'Europe nous avaient devancés dans les mesures de sauvegarde du patrimoine national. Que de faits de vandalisme nous aurions à citer, si nous avions eu besoin de justification! Vous m'en fourni-

riez au besoin. Ce n'est pas seulement sur le territoire français, mais aussi dans nos possessions d'Afrique, si fertiles en documents de l'ancienne domination romaine, que des monuments précieux de l'histoire ou de l'art avaient été dénaturés, détruits, malgré le dévouement des Sociétés savantes, malgré la sollicitude de la Commission des monuments historiques.

« Il y avait lutte entre deux principes : celui de l'inviolabilité du droit de propriété et celui de l'intérêt patriotique de l'histoire ou de l'art. Il était impossible, Messieurs, de sauvegarder l'intérêt public sans se heurter au droit individuel. L'expropriation pour cause d'utilité publique existait bien ; mais c'était un procédé onéreux, difficile, et une arme souvent inefficace. La loi dont nous recommandons l'exécution à votre dévoué concours aboutit à des solutions pratiques en restreignant dans une limite déterminée le droit de propriété et sans porter atteinte à la faculté d'exproprier. Les détails d'application ont été déterminés par un décret du 3 janvier 1889 portant règlement d'administration publique.

« C'est l'acte de classement définitif et régulier d'un monument qui produit des effets légaux. Mais la loi n'admet le classement obligatoire que vis-à-vis de l'État, des départements, des communes et des établissements publics ; quant aux particuliers, il n'y a qu'un classement facultatif de leur part, sauf le droit d'expropriation et pour les immeubles seulement. Cette distinction forme la règle qui sert de base aux dispositions des trois chapitres de la loi.

« L'immeuble classé est grevé d'une servitude légale, restrictive du droit de propriété, puisqu'il y a interdiction pour le propriétaire de pouvoir, sans le consentement du ministre, restaurer ou transformer son immeuble ; mais aussi il est soustrait par le classement aux servitudes d'alignement ou de grattage qui pourraient amener des dégradations, et ces effets du classement suivent l'immeuble, en quelques mains qu'il passe.

« Si, sur ces points de doctrine, il est inutile de vous retenir plus longtemps, Messieurs, il est important d'insister sur les dispositions qui ordonnent de classer non seulement les objets d'art, mais aussi les objets mobiliers qui présentent un intérêt purement historique. Ce point importe essentiellement à la conservation de notre patrimoine historique et de richesses d'une incontestable

valeur, qui appartiennent à l'État, aux départements, aux communes ou à des établissements publics.

« L'État est plus particulièrement armé par la loi pour sauvegarder les objets artistiques ou historiques de ses collections. Contre son droit inaliénable et imprescriptible, la longue durée de la possession d'un tiers, les circonstances mêmes qui l'ont accompagnée, la bonne foi même des détenteurs, ne peuvent prévaloir. Sans doute, la loyauté des transactions devait être ménagée; aussi la publicité du classement est-elle ordonnée; un exemplaire de la liste des objets classés et appartenant à l'État est déposé au ministère des beaux-arts et à la préfecture de chaque département. Désormais les tribunaux ne seront plus aux prises avec les controverses ardues que des procès retentissants nous ont révélées et qui touchent aux principes de la domanialité publique.

« Nous devons le déclarer, nous n'avons pas osé appliquer aux objets mobiliers classés appartenant aux départements, aux communes et aux établissements publics la même règle qu'aux objets mobiliers, appartenant à l'État. Là encore, le respect du droit de propriété nous a fait reculer devant l'inaliénabilité absolue; mais du moins ces objets ne pourront être restaurés, réparés ni vendus qu'avec l'autorisation ministérielle. Toute aliénation irrégulière est nulle. Le régime de garanties qui a été institué est aussi complet qu'efficace.

« Les objets mobiliers appartenant à l'État qui doivent être classés ne sont pas tous dans les musées nationaux.

« Il en existe ailleurs, de nature très diverse et du plus haut intérêt. Il nous suffirait de citer le cabinet des médailles de la rue Richelieu et celui de l'hôtel des Monnaies, ou même les précieux manuscrits de la Bibliothèque nationale et de l'Arsenal. Exclure de pareils documents de l'application de la loi serait la restreindre. De même en province les trésors des églises, aussi bien que les objets catalogués dans les musées municipaux qui présentent un intérêt artistique ou historique, sont protégés par la législation nouvelle; à plus forte raison, quand il s'agit de dons faits par l'État, puisque les villes ou les églises n'en sont qu'usufruitières

« Telles sont les grandes lignes de l'importante loi du 30 mars 1887, en laissant de côté le chapitre non moins essentiel consacré aux fouilles. Cette loi a réalisé les vœux de l'unanimité des Sociétés

savantes. Vous vous rappelez que, dès 1885, la Société des antiquaires avait émis un vœu dans le but d'obtenir cette réforme si nécessaire pour nos monuments historiques, et que soixante-quinze Sociétés départementales de belles-lettres ou d'archéologie avaient donné leur adhésion motivée à cette initiative.

« Quelque progrès que constitue cette législation nouvelle, elle serait impuissante, si vous ne secondiez pas énergiquement nos efforts en province. Le développement du goût public y est lent; bien des préjugés existent encore. Grâce à vous, à votre zèle éclairé, à votre concours de chaque heure, la loi entrera dans les mœurs, et nous ne verrons plus par exemple d'admirables retables échangés contre des chemins de croix grossièrement enluminés, ou bien de merveilleux fûts de colonnes antiques, brisés, pour servir d'empierrement à un chemin. C'est tout notre glorieux et dramatique passé qui revit dans ces monuments, qui sont le plus éloquent commentaire de notre histoire nationale! On y sent battre le cœur de la vieille France. Ne répudions, Messieurs, aucune partie de son héritage! Efforçons-nous au contraire de sceller les anneaux du passé aux anneaux du présent, afin de reconstituer sans brisure, dans sa forte et solide unité, la chaine des traditions du génie français. Nous ferons ainsi acte du meilleur patriotisme. »

L'ordre du jour appelle la communication de M. Henri Jadart, correspondant du Comité à Reims, sur les Jacques, sculpteurs rémois des seizième et dix-septième siècles.

Quatre artistes forment la famille des Jacques, et M. Jadart s'est appliqué à dégager la personnalité de chacun d'eux de récits plus ou moins confus et légendaires. L'étude des œuvres authentiques de ces statuaires tient une place égale dans le travail de l'auteur aux renseignements biographiques. M. Jadart termine son mémoire par une discussion serrée des ouvrages attribués aux Jacques, et dont la nomenclature ne laisse pas d'être étendue.

L'ordre du jour appelle la lecture de M. Massillon-Rouvet, membre de la Société académique du Nivernais, à Nevers, sur le Pont d'Avignon et le viaduc du Gard. Les origines du Pont d'Avignon remontent loin dans le passé. Est-ce le premier pont qui

subsiste encore aujourd'hui? Telle est la question que l'auteur s'est posée, et il la résout dans le sens de la négative.

La parole est donnée à M. Albert Babeau, membre non résident du Comité, à Troyes, pour lire son mémoire sur les statues de l'église de Saint-Mards en Othe, au dix-huitième siècle. Quels furent les auteurs des statues dont s'occupe M. Babeau? Il n'existe sur ce point qu'une tradition, mais la tradition a peut-être pour base un fond de vérité. Girardon, Dominique Florentin pourraient donc avoir sculpté certaines des œuvres qui décoraient, il y a cent ans, la petite église de Saint-Mards. Dans cette hypothèse, les efforts de l'abbé Mutel, curé de Saint-Mards, pour sauver à l'époque de la Terreur les œuvres d'art placées dans son église, méritaient d'être signalés.

M. Ch. Marionneau, membre non résident du Comité, à Bordeaux, donne communication de son étude sur les travaux à Bordeaux du statuaire Francin (1748-1765). Francin a composé deux bas-reliefs qui décoraient au dernier siècle le piédestal de la statue de Louis XV, sculptée par Lemoyne. Ces bas-reliefs existent encore, et ce sont ces deux ouvrages qui ont tenté la plume de M. Marionneau. A l'appui des pages de critique et d'histoire consacrées par l'auteur à Francin viennent des pièces inédites d'un réel intérêt.

M. Jules Finot, correspondant du Comité, à Lille, lit son étude sur les subventions accordées au dix-septième siècle par les gouverneurs des Pays-Bas aux peintres, sculpteurs, etc., d'après les comptes de la recette générale des finances. Ce travail, puisé aux sources originelles, renferme une nomenclature surprenante d'artistes contemporains de Rubens et de Van Dyck, mais de beaucoup moins connus que ces deux maîtres. Le mémoire de M. Finot met en lumière un nombre considérable de peintres, de brodeurs, de tapissiers, d'architectes, qui ont travaillé sur une terre devenue française pour les gouverneurs des Pays-Bas.

La parole est donnée à M. de Mély, correspondant du Comité au Mesnil-Germain (Calvados), pour la lecture de son mémoire sur les sculpteurs Nicolas Guybert, Thomas Boudin, Jean De Dieu et Simon Mazières. Les quatre artistes dont s'est occupé M. de Mély ont travaillé aux sculptures de la cathédrale de Chartres. Leurs œuvres n'étant pas signées, l'auteur du mémoire a dû procéder à des comparaisons dont il fait bénéficier ses auditeurs. La critique

tient une place égale à celle de l'histoire proprement dite dans l'étude de M. de Mély.

Le travail dont M. CHARLES GINOUX, correspondant du Comité à Toulon, donne lecture sur les prédécesseurs ou successeurs immédiats da Pierre Puget, à l'atelier du port de Toulon : Levray, Langueneux, Turreau (1639-1731), n'est pas sans ressemblance avec l'étude de M. Finot. Ce que celui-ci a voulu faire pour le Nord, M. Ginoux l'a entrepris pour le Midi. Un grand nombre de sculpteurs dont s'est occupé M. Ginoux étaient jusqu'ici incomplètement connus, et la plupart ont fait preuve d'une personnalité réelle.

M. EMILE BIAIS, correspondant du Comité à Angoulême, donne lecture de son mémoire sur les artistes angoumoisins depuis la Renaissance jusqu'à la fin du dix-huitième siècle. C'est également une étude d'ensemble que M. Biais a préparée sur les sculpteurs, les peintres, les architectes et les musiciens de sa région pendant une durée de plusieurs siècles. D'importantes indications bibliographiques, des pièces justificatives habilement groupées, permettront de recourir avec profit au travail de M. Biais.

La parole est donnée à M. HENRI STEIN, correspondant du Comité à Fontainebleau, qui donne lecture de son mémoire sur l'ébéniste Boulle et l'origine de sa famille. Une pièce importante relative à Pierre Boulle a été découverte par M. Stein, qui en a fait la base d'une étude sur les divers membres de la famille Boulle. Il ne resterait plus à préciser que le degré de parenté qui peut avoir existé entre Pierre Boulle et André Boulle; mais les éclaircissements donnés par M. Stein sur l'existence de Pierre ajoutent à l'histoire de ces ébénistes de grand renom.

M. GOOVAERTS, membre de la Société historique du Gâtinais, à Fontainebleau, a proposé au Comité quelques lettres inédites de Philidor et de Gossec. Ces lettres furent écrites vers la fin du dernier siècle, à l'occasion de la composition d'un opéra français intitulé *Berthe,* et qui fut joué sur le théâtre de la Monnaie, à Bruxelles. Les lettres en question jettent un certain jour sur la vie des deux auteurs. Les écrits de Philidor notamment sont peu nombreux. Il n'est donc pas sans intérêt de connaître quelques autographes de ce compositeur. En l'absence de M. Goovaerts, M. Stein résume la communication de M. le délégué de la Société historique du Gâtinais.

M. Victor Advielle, correspondant du Comité à Arras, a la parole pour lire son étude sur Guillaume Arrode et Gillebin d'Abbeville. Ce mémoire renferme de très curieuses mentions de payements faits à Arrode, orfèvre de Charles VI. Ces mentions embrassent une période de vingt années (1388-1408); elles donnent de précieux renseignements sur les travaux de toute nature exigés de l'orfèvre en titre de la cour.

L'ordre du jour étant épuisé, la séance est levée à cinq heures un quart.

Demain, séance à deux heures sous la présidence de M. de Rozière, sénateur, membre de l'Institut, membre du Comité des Sociétés des Beaux-Arts. Continuation des lectures.

Séance du jeudi 29 *mai* 1890.

Présidence de M. de Rozière, sénateur.

La séance est ouverte à une heure trois quarts, sous la présidence de M. de Rozière, sénateur, membre de l'Institut, membre du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements, assisté de MM. L. Crost, secrétaire du comité, et Henry Jouin, secrétaire adjoint.

Assistent à la séance, outre les Délégués : MM. Garnier, membre du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements; Dauban, inspecteur de l'Enseignement du dessin et des Musées, correspondant de l'Institut.

M. le président invite M. A. Castan, membre non résident du Comité, à Besançon, à prendre place au fauteuil de la vice-présidence, et prononce l'allocution d'usage :

« Messieurs,

« Vous devez comprendre l'embarras que j'éprouve en me trouvant appelé pour la première fois à l'honneur de présider une de vos séances. Je puis vous affirmer qu'en déférant à l'invitation de M. le ministre j'ai obéi au désir de lui témoigner ma gratitude, et non à une imprudente confiance en mes propres forces. Ce

n'est pas que je fusse indifférent ni peut-être même tout à fait ignorant en matière de beaux-arts. Il n'existe guère aujourd'hui d'esprit cultivé, de si médiocre ouverture qu'on le suppose, qui ne se sente attiré vers l'étude de ces manifestations si variées des beautés de la nature ou des efforts de la pensée humaine, que traduisent à nos yeux la peinture, la sculpture et l'architecture. Qu'il y ait dans ce mouvement des intelligences, qui se généralise et s'étend chaque jour, beaucoup de curiosité et peut-être même un peu de mode, je ne le contesterai pas. Mais si la mode et la curiosité viennent en aide au pur amour de l'art, qui s'en plaindra? Elles ont contribué à créer autour des grands artistes ce public attentif, dont l'éducation était à faire, qui ne demandait qu'à comprendre, et qui, depuis qu'il a compris, n'a pas marchandé son admiration. S'il faut leur faire une part dans l'empressement avec lequel sont fréquentés nos grands établissements nationaux; s'il faut leur attribuer un rôle dans la fondation récente de quelques-uns de nos musées de province; s'il faut reconnaître qu'elles ont eu l'initiative de la plupart des expositions que nous voyons s'ouvrir dans les départements comme à Paris, l'art, le grand art, qui en a largement profité, doit leur être reconnaissant, et je ne suis pas sûr que vous ne leur deviez pas vous-mêmes un peu de gratitude pour le développement rapide des sociétés que vous représentez et pour l'intérêt qui s'attache à vos travaux, dont le mérite s'accroît chaque année en même temps que le nombre.

« Pour moi, je ne veux pas me faire meilleur que je ne suis. J'avoue humblement que c'est la curiosité qui m'a conduit à l'étude des beaux-arts, et qu'aujourd'hui encore je n'en ai guère dépassé les limites. Plusieurs voyages entrepris dans un but plutôt scientifique qu'artistique, mais qui m'avaient permis de visiter les principaux musées de l'Italie, de l'Espagne, de la Belgique et d'une partie de l'Allemagne; la fréquentation assidue du Louvre; celle de nos Salons annuels; la lecture de quelques biographies d'artistes illustres, de quelques histoires de l'art, de quelques travaux de critique dont je suis heureux de retrouver ici les auteurs, voilà quels ont été jusqu'à ce jour mes seuls initiateurs. Avec un peu d'observation, de comparaison et de jugement, j'en suis arrivé à discerner d'une manière à peu près nette (sauf, hélas! bien des erreurs et un grand reste d'ignorance) les époques, les écoles,

les styles et même le caractère propre de chaque artiste; mais rien de plus. Aussi, quand M. le ministre m'a fait l'honneur de m'appeler au sein du Comité, je me suis réjoui à la pensée que je pourrais y continuer mon éducation.

« Mais lorsque j'ai appris que, par suite d'une bienveillance spéciale, j'allais être appelé à prendre la parole devant vous, je le dis, sans affectation de modestie, je me suis senti profondément troublé, et si ce n'eût été le respect humain, j'aurais probablement prié M. le ministre de vouloir bien confier à un collègue plus expérimenté la tâche qu'il m'avait départie. Réduit à balbutier, avec toutes les impropriétés de termes et toutes les fautes de syntaxe dont est capable un écolier, une langue qui n'a pas de secrets pour vous, j'ai voulu du moins m'inspirer des modèles offerts depuis douze ans par mes éminents prédécesseurs à l'ouverture de vos sessions annuelles. J'ai relu leurs discours et me suis pénétré de leurs conseils. C'est ce qui m'a sauvé.

« Quand j'ai vu qu'en 1886 M. le comte Delaborde, dont l'autorité n'est pas moins grande à l'Institut que dans ce comité, vous encourageait à ne rien négliger pour résoudre les difficultés historiques, éclaircir les points obscurs, combler les lacunes que pouvaient offrir la biographie des maîtres ou la nomenclature de leurs ouvrages; que dans le cours de la même session un critique aussi judicieux que M. Havard vous exposait, avec la même précision qu'eût pu le faire un inspecteur général des archives, les ressources de toute nature que vous offrent les dépôts publics; qu'en 1887, deux des plus fins érudits qu'ait produits l'École des Chartes, MM. Guiffrey et de Montaiglon, vous signalaient à leur tour le parti que vous pouviez tirer de cette riche collection d'inventaires commencée en 1861 et qui compte déjà plus de deux cents volumes; qu'en 1888, enfin, M. Magne, un architecte, un artiste, protestait énergiquement contre la crainte que l'introduction de l'archéologie dans l'enseignement de l'art n'entravât le développement de la pensée et l'essor du génie, j'ai compris que pour être écouté de vous il n'est pas nécessaire de vous entretenir exclusivement de questions d'esthétique, — que les investigations historiques tiennent une grande place dans vos préoccupations et dans vos travaux, — que l'étude des monuments vous paraît inséparable de celle des textes qui permettent seuls d'établir la classi-

fication méthodique des écoles et des œuvres, et que, par conséquent, après avoir consacré plus de vingt ans de ma vie à surveiller le dépouillement, le classement, l'analyse et l'inventaire des titres de toute nature contenus dans nos dépôts d'archives, il m'était permis de venir aujourd'hui m'associer aux conseils que vous ont donnés la plupart de mes prédécesseurs et de vous apporter à mon tour le tribut de mon expérience.

« C'est, Messieurs, la seule raison que je puisse invoquer, je ne dis pas pour justifier, mais pour faire excuser la faveur dont M. le ministre a bien voulu m'honorer.

« Je ne saurais avoir la prétention de vous faire un cours ni même une conférence sur les différentes séries dont nos dépôts d'archives provinciales sont composés. Je me contenterai de signaler en quelques mots celles dont le dépouillement peut être le plus utile au point de vue de l'histoire des arts.

« Et d'abord, la série B des archives départementales, celle qui renferme les fonds de nos anciennes Chambres des Comptes. Ces fonds ne sont pas nombreux, et tous n'ont pas la même importance. Mais quels trésors que ceux des Chambres de Lille et de Dijon, qui ont fourni à M. le marquis de Laborde et à M. le chanoine Dehaisnes les matériaux de leurs ouvrages sur la renaissance des arts à la cour de France, sur les ducs de Bourgogne et sur l'histoire des arts en Flandre antérieurement au quinzième siècle !

« C'est à la même série qu'appartiennent les fonds judiciaires sur lesquels M. Nuitter appelait votre attention dans votre session de 1887. Les artistes n'ont pas été moins exposés que d'autres à avoir des démêlés avec la justice, soit qu'on leur ait contesté le prix de leur travail, soit qu'un créancier impitoyable les ait menacés de la contrainte par corps, soit enfin que dans un accès de passion ils aient eu recours, pour venger leur honneur, à cette épée ou à cette dague que remplacent honteusement de nos jours le revolver et le vitriol.

« Je laisse à dessein de côté la série E, sur laquelle je me propose de revenir tout à l'heure avec plus de détail, et je passe aux séries G et H, consacrées aux documents de toute nature que nous ont légués les établissements religieux. Ce sont incontestablement les deux séries où les historiens des dix-septième et dix-huitième

siècles ont le plus largement puisé, mais ce sont peut-être celles qu'on connaît le moins aujourd'hui, parce qu'elles ne sont encore inventoriées que dans un très petit nombre de départements.

« Je ne crois pas qu'il en existe de plus fécondes au point de vue de vos travaux. C'est par milliers que vous trouverez dans les registres et pièces comptables des évêchés, des chapitres, des monastères et quelquefois des simples paroisses, les renseignements les plus précieux sur la construction d'une chapelle ou d'un réfectoire, sur la commande d'une statue ou d'un tableau, sur l'érection d'un autel ou d'un retable, sur l'achat d'une tapisserie, d'une châsse, d'un calice ou de tout autre objet d'orfèvrerie.

« Je voudrais, en passant, dire un mot des archives municipales et des archives hospitalières, qui renferment presque autant d'indications sur l'histoire de l'art et des artistes que les fonds ecclésiastiques; mais j'ai hâte d'aborder cette fameuse série E des archives départementales, dont M. Havard a tracé, à votre session de 1886, un tableau si exact, et dont la section relative au notariat préoccupe à bon droit l'opinion publique. Cette préoccupation, Messieurs, vous paraîtra d'autant plus légitime que vous connaissez mieux que personne les ressources si nombreuses et si variées que les anciennes minutes de notaires peuvent fournir à l'étude de l'histoire en général et de l'histoire des arts en particulier. L'indifférence qu'on avait témoignée jusqu'à ces derniers temps aux documents de cette nature tenait à la fausse opinion qu'on s'était formée de leur contenu. On était convaincu qu'ils ne renfermaient que des contrats privés, et que leur importance ne s'étendait pas au delà du cercle des intérêts domestiques. Des études récentes ont, au contraire, prouvé que l'histoire intime d'une foule de localités s'y trouve comprise, et qu'ils donnent sur la vie publique et municipale les détails les plus authentiques et les plus curieux.

« La société du moyen âge était dépourvue des moyens de publicité que nous possédons aujourd'hui. Son existence était violente et mobile, et elle avait jusqu'à un certain point conscience de son instabilité. Aussi les protocoles de notaires étaient-ils considérés comme l'asile le plus sûr, et les administrations publiques venaient-elles y chercher une garantie pour la consécration de leurs actes, aussi bien que les particuliers pour la sincérité de leurs contrats. Les notaires étaient appelés par les magistrats

municipaux pour enregistrer les procès-verbaux de leurs délibérations, par les collecteurs des deniers publics pour constater la régularité de leurs comptes, par les corporations d'arts et métiers pour rédiger leurs statuts. Ils intervenaient dans les transactions entre les seigneurs et les communes, et formulaient les chartes de coutumes, les règlements de droits d'usages, les concessions de banalités.

« Ils assistaient aux audiences des tribunaux, dressaient les requêtes ou les répliques des parties et couchaient les sentences sur leurs cartulaires. Il n'y a pas jusqu'au pouvoir royal qui n'ait eu recours à leur ministère et réclamé dans certaines circonstances l'appui de leur autorité morale. C'est donc un devoir pour tous ceux qui s'intéressent au progrès des études historiques que de travailler à la conservation de documents si précieux, dont, à l'heure présente, une grande partie est encore laissée à l'abandon.

« Le comité des travaux historiques, la commission supérieure des archives, un grand nombre de conseils généraux, l'ont compris. Ils ont, à plusieurs reprises, signalé le danger et réclamé du gouvernement des mesures de préservation. La plus simple et la plus efficace serait assurément la concentration des anciennes minutes aux archives départementales; mais elle a jusqu'ici rencontré des obstacles, qu'il est de mon devoir de vous faire connaître. La difficulté la plus grave consiste dans la dispersion actuelle de ces documents, dont on rencontre des groupes plus ou moins considérables dans les dépôts des départements, des villes ou des hospices, dans les greffes des tribunaux, dans des collections particulières, dans des magasins de libraires et jusque dans des boutiques de fripiers.

« Quelle est la cause première de cette dispersion? Elle provient, Messieurs, du caractère même du notariat au moyen âge. Le droit des notaires procédait, comme aujourd'hui, d'une délégation de la puissance publique; mais comme cette puissance était morcelée, on comptait autant d'espèces de notaires que de genres de souverainetés. Les seigneurs laïques, les évêques, les chapitres, les abbayes, les communes, s'étaient arrogé le droit d'en instituer et tenaient d'autant plus à cette prérogative qu'elle était le plus souvent une source de revenus. Il y avait donc, à côté des notaires

royaux, des notaires seigneuriaux, des notaires ecclésiastiques, des notaires municipaux.

« En même temps, le Pape et l'Empereur considérant le droit de créer des notaires comme un des attributs de la souveraineté qu'ils prétendaient exercer sur le monde, des notaires apostoliques ou impériaux fonctionnaient à côté de ceux que je viens d'énumérer. Beaucoup de ces offices n'étaient concédés qu'à titre viager, et les titulaires disposaient de leurs minutes comme du reste de leur patrimoine. Ils les transmettaient à leurs héritiers ou les léguaient avec leurs autres biens meubles à des établissements de bienfaisance. Quelquefois les villes ou les corps religieux les réclamaient comme faisant partie de leurs archives. Quelquefois aussi, en cas de procès, de forfaiture ou de déshérence, les tribunaux en ordonnaient le dépôt dans les greffes.

« La Révolution survint, qui restreignit l'exercice du notariat aux seuls offices institués par le souverain, et la loi du 6 octobre 1791 autorisa les nouveaux notaires publics à se faire remettre les minutes provenant des charges supprimées. Mais ceux-ci montrèrent peu d'empressement à recueillir un héritage dont ils n'espéraient tirer aucun profit. On ne prit d'ailleurs aucune mesure générale; une partie des minutes abandonnées fut portée aux archives des districts; le reste demeura aux mains de ceux qui les détenaient, et c'est par suite de ce défaut d'ensemble que s'est perpétuée la situation dangereuse contre laquelle nous ne devons pas cesser de protester et de lutter.

« On s'est demandé si l'État ne serait pas fondé à exercer ici un droit de revendication. Les minutes de notaires ne sauraient, en effet, sous aucun rapport, être assimilées aux autres biens mobiliers. Le droit des titulaires d'offices a toujours été limité par l'intérêt des tiers et par le caractère public de la profession. Ils n'ont jamais pu, même au moyen âge, être considérés comme les propriétaires absolus des actes insérés dans leurs cartulaires. Ils en étaient plus que dépositaires, puisqu'ils pouvaient en tirer profit; plus même qu'usufruitiers, puisqu'ils en pouvaient transmettre la jouissance; mais la nature de leur privilège leur imposait le devoir de conserver; et quant à la faculté de transmettre, qu'on pouvait considérer comme une obligation, elle ne devait légitimement s'exercer qu'en faveur d'officiers investis du même caractère public.

« La dispersion des anciennes minutes est donc le résultat de circonstances fortuites, d'accidents révolutionnaires, d'un défaut de surveillance de la part de l'autorité. Mais aucune de ces causes, si anciennes qu'elles soient, ne saurait prévaloir contre une mesure d'ordre public. « On ne peut prescrire le domaine des choses qui « ne sont pas dans le commerce. » Les notaires institués en 1791 auraient, par suite, en vertu de la loi du 6 octobre, pu prétendre à la possession exclusive de ces précieux documents. Ils ont négligé ou dédaigné de s'en saisir. L'État n'a-t-il pas le droit de les considérer comme abandonnés et le devoir de les recueillir ?

« Je n'oserais pas, Messieurs, résoudre une question aussi délicate. J'estime d'ailleurs que dans une difficulté de ce genre il est d'autant plus prudent d'adopter des procédés amiables qu'en recourant aux voies de justice on risquerait de compromettre l'existence même des documents revendiqués.

« On pouvait espérer que la concentration des anciennes minutes qui sont entre les mains des notaires actuels, et dont la possession leur est garantie par les lois des 6 octobre 1791 et 25 ventôse an XI, ne rencontrerait pas les mêmes obstacles. Il semblait, en effet, facile de faire comprendre à ces nouveaux officiers ministériels issus de la Révolution que la concentration désirée n'avait qu'un but scientifique et ne cachait aucune pensée d'appropriation au profit des départements ; qu'elle serait d'ailleurs purement facultative, et qu'il leur appartiendrait d'en fixer les conditions et les limites ; que leurs droits de recherches et d'expéditions seraient scrupuleusement réservés, et que la publicité des inventaires leur serait nécessairement favorable ; enfin, que le corps des archivistes départementaux présentait toutes les garanties d'aptitude, de discrétion et de fidélité.

« Tels étaient à peu près les termes de la communication faite au commencement de 1864 par M. le ministre de l'instruction publique à M. le garde des sceaux, et sur laquelle il priait son collègue de vouloir bien interroger les chambres de notaires. L'enquête donna les résultats les plus défavorables. L'immense majorité des chambres se prononça contre le projet, et la plupart des chefs de parquet approuvèrent leurs résolutions. Il est vrai que les circonstances politiques ne furent peut-être pas étrangères à ce fâcheux résultat. Il courait en ce moment dans le monde des

affaires certains bruits sur l'abolition de la vénalité des offices, dont les notaires se montraient fort préoccupés.

« Il ne serait pas surprenant qu'ils aient considéré la mesure proposée par M. le ministre de l'instruction publique comme une première tentative de dépossession, et qu'en la repoussant ils aient moins songé à défendre la conservation de leurs anciennes minutes que la propriété même de leurs charges. Quoi qu'il en soit, la chancellerie s'est inclinée devant leur résistance, appuyée d'ailleurs sur le texte des lois de 1791 et de l'an XI, et, bien qu'antérieurement elle eût autorisé la concentration à Angoulême et à Bordeaux du tabellionage des deux départements de la Charente et de la Gironde, elle a depuis lors opposé un refus formel à toutes les demandes du même genre qui lui ont été adressées.

« En présence de cette attitude du ministère qui a plus que tout autre la mission de faire respecter la loi, vous pourriez croire, Messieurs, que la partie est définitivement perdue. Ce serait méconnaître la puissance de l'opinion publique, qui est aujourd'hui la reine du monde, et qui finit tôt ou tard par triompher de l'obstination des lois. Or, l'opinion des érudits, des lettrés, des artistes, des historiens de l'Art et des critiques s'est émue, et si je ne craignais d'être accusé d'exagération, je dirais « s'est passionnée » en faveur de la préservation des anciennes minutes, ou, ce qui revient au même, en faveur de leur concentration dans les dépôts d'archives départementales.

« Le mouvement auquel les Sociétés que vous représentez ont eu une si large part s'accentue et devient général. Déjà même, dans un certain nombre de départements, l'inflexible loi de l'an XI est débordée, et ce n'est un secret pour personne que dans l'Aveyron, dans la Corrèze, dans le Doubs, dans la Lozère, dans le Tarn, dans Vaucluse, sans aucune action du Gouvernement et sans autorisation, par le libre effet de la conviction et de la confiance des parties intéressées, le plus souvent à titre gratuit, quelquefois à titre onéreux, la concentration s'opère, et qu'on se trouvera bientôt en présence d'un fait accompli.

« Il était difficile que le ministère de l'Instruction publique, qui avait pris en 1864 l'initiative de cette mesure de salut, et le ministère de la justice, qui s'y était d'abord associé, gardassent plus longtemps l'apparence de la neutralité.

« Il nous semblait à tous que le moment était venu pour eux de s'associer résolument aux efforts tentés sur tous les points de la France par le zèle des particuliers, et d'en assurer définitivement le succès. Je suis heureux, Messieurs, de pouvoir vous annoncer qu'à cet égard nous n'en sommes plus réduits aux espérances. Je vais commettre une indiscrétion, mais je suis assuré qu'elle vous fera plaisir, et j'ai obtenu d'avance l'absolution de ceux qui pourraient me mettre en pénitence.

« Dans quelques semaines, dans quelques jours peut-être, une Commission mixte composée d'érudits et de légistes se réunira pour étudier, et, s'il est possible, pour résoudre la question de la préservation et de la concentration des anciennes minutes notariales. Elle n'aura pas pour mission de préparer un projet de loi que notre collègue M. Guiffrey considérait, il y a quelques années (1884), comme nécessaire ; la procédure législative, un peu longue, un peu compliquée, entraînerait des longueurs qu'il importe à tout prix d'éviter. Son rôle sera de trouver un accommodement, une transaction, un *modus vivendi*, comme on dit en politique, qui, sans offenser rien du texte ou de l'esprit des lois de 1791 et de l'an XI, et tout en laissant aux propriétaires de minutes le droit de s'associer ou non à l'œuvre de concentration, permettra au Gouvernement de favoriser les conventions particulières, d'en unifier peu à peu la forme et les dispositions, de les assujettir à une sorte de droit commun, de consacrer par une autorisation rétrospective les résultats partiels obtenus jusqu'à ce jour et assurer la sanction des pouvoirs publics à ceux qui seront obtenus dans l'avenir. Le jour où la future commission aura résolu ce problème, vous pourrez dire que la concentration définitive et complète n'est plus qu'une affaire de quelques années.

« Il dépendra de vous, Messieurs, d'abréger ces délais. Vous avez dans les questions d'érudition et d'art une grande et légitime influence. Que chacun de vous, dans son département, dans son canton, dans sa commune, dans son village, s'attache à dissiper les méfiances des officiers ministériels, s'il en existe encore dans leur esprit ; que les Sociétés dont vous êtes ici les délégués prennent en main la cause de la concentration et fassent à son profit une active propagande auprès des magistrats, des lettrés, des professeurs, des instituteurs, de tous ceux qui possèdent un meuble ancien, un

tableau, un marbre, une tapisserie, un objet d'orfèvrerie. Que vos travaux, enfin, puisent plus profondément chaque année dans cette source unique et merveilleuse de renseignements que nous essayons de défendre contre l'ignorance et l'égoïsme, et vous aurez contribué à rendre à l'étude de l'histoire en général, à l'histoire des arts en particulier, un immense service dont vous serez les premiers à recueillir les fruits! »

L'ordre du jour appelle la lecture du mémoire de M. l'abbé Requin, correspondant du Comité à Avignon, intitulé : *Notes complémentaires sur la vie et les œuvres du sculpteur Jacques Morel.* Ce titre est motivé dans la pensée de l'auteur par la présentation d'une étude de M. Natalis Rondot sur Jacques Morel, faite à la session de 1889. Mais, en réalité, le travail de M. Requin est indépendant du mémoire de son devancier. Morel a été ressaisi à diverses étapes de sa vie nomade et occupée à l'aide de mentions précises relevées par M. Requin dans les minutes des notaires d'Avignon, aux archives des départements de Vaucluse et de la Côte-d'Or. Il s'en faut de bien peu que l'existence de l'imagier Jacques Morel ne soit désormais connue dans ses moindres détails.

M. Durieux, membre non résident du Comité à Cambrai, a la parole sur le jubé de l'église Saint-Aubert, de Cambrai. Ce jubé, remarquable à plus d'un titre, date du milieu du seizième siècle. Déplacé et mutilé au siècle dernier, ce monument ne produit plus l'effet que ses auteurs s'étaient efforcés d'atteindre. Le mémoire de M. Durieux met en lumière le caractère primitif de l'œuvre d'art et fait ressortir le mérite des parties conservées de nos jours.

La parole est donnée à M. Émile Delignières, correspondant du Comité à Abbeville, pour lire un mémoire sur des tableaux de David et d'Ingres au château de Moreuil, en Picardie. L'objet de cette notice est une peinture de Louis David représentant Mme de Pastoret, femme du marquis Claude-Emmanuel. Cette toile est une découverte heureuse. Les historiens du peintre, sans ignorer que David avait ébauché ce portrait en 1791, ne pouvaient dire ce qu'il était devenu. Dans la seconde partie de sa notice, M. Delignières parle du portrait peint par Ingres d'après Amédée, marquis de Pastoret; mais l'intérêt principal du mémoire de M. Delignières

est dans les pages qu'il a consacrées à l'œuvre remarquable de Louis David.

En l'absence de M. H. Lex, M. Martin, son collaborateur, correspondant du Comité à Mâcon, donne lecture du mémoire préparé par leurs soins sur le Mausolée du duc de Bouillon, à Cluny.

Les pièces découvertes par MM. Lex et Martin sur les vicissitudes subies, il y a environ un siècle, par le mausolée de Bouillon, s'ajoutent utilement aux documents déjà nombreux mis au jour sur le même sujet. MM. Lex et Martin signalent aussi un certain nombre de parties du mausolée aujourd'hui dispersées et qu'il serait possible de réunir si l'on songeait à la restitution d'un monument déjà ancien de deux siècles environ.

M. Auguste Castan, membre non résident du Comité à Besançon, présente une étude intitulée : *Contribution à la biographie de l'architecteur Hugues Sambin*. Ce n'est pas la première fois que M. Castan évoque le souvenir d'Hugues Sambin devant la Section des Beaux-Arts ; mais jusqu'ici M. Castan n'avait pas cherché à résumer dans ses lignes principales la vie du célèbre ingénieur, sculpteur et menuisier.

Cette fois, M. Castan s'applique à rectifier ses devanciers ou à corroborer leurs assertions en suivant pas à pas l'artiste éminent qui l'occupe à très juste titre. C'est donc moins une « contribution à la biographie de Sambin » qu'une étude définitive sur cet artiste qui a été composée par M. Castan.

La parole est donnée à M. Ch. de Grandmaison, correspondant du Comité à Tours, sur la destruction et la restauration du tombeau d'Agnès Sorel, à Loches. Les documents mis au jour par M. de Grandmaison ne sont pas antérieurs à l'époque de la Révolution ; mais leur date relativement récente n'enlève rien à leur intérêt. Ces pièces ont trait aux efforts tentés par l'administration du département d'Indre-et-Loire afin de restituer dans son état primitif le curieux tombeau d'Agnès Sorel.

L'ordre du jour appelle la communication de M. Paul Foucart, correspondant du Comité à Valenciennes, sur l'origine de la famille Dumont. M. Foucart a fait porter son étude sur le plus ancien des membres de cette célèbre famille d'artistes, Pierre Dumont, sculpteur de la chapelle du Roi ; c'est à établir l'état civil de ce sculpteur que s'applique M. Foucart en s'appuyant sur des

pièces d'archives recueillies par lui à Valenciennes. Au cours de cette étude l'auteur rectifie plus d'une erreur échappée à ses devanciers.

M. Brouillet, correspondant du Comité à Poitiers, donne communication d'une brève notice sur le Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Poitiers, son origine, son passé, son avenir. Mieux placé qu'aucun autre pour bien parler des collections d'art de Poitiers, M. Brouillet soumet à la Section une monographie très complète du Musée qui a fait l'objet de son étude.

En l'absence de M. André, correspondant du Comité à Mende, il est donné communication de son mémoire sur le pont Notre-Dame, à Mende. L'histoire de ce monument, qui est aujourd'hui « classé » par les soins de l'État, a été éclairée par M. André à l'aide de pièces originales conservées aux archives de la Lozère. Le peu d'étendue de l'étude consacrée au pont de Mende n'enlève rien à sa valeur. M. André a su résumer en quelques pages les éléments d'une ample monographie.

Un second mémoire du même correspondant a pour sujet Jean Lacour, peintre mendois. Le nom de cet artiste avait déjà trouvé place sous la plume de M. André au cours d'une communication antérieure, relative à l'ancien palais épiscopal de Mende, devenu la proie des flammes en 1887. Les renseignements biographiques recueillis sur Jean Lacour par M. André donneront à l'avenir droit de cité au peintre mendois dans les publications consacrées aux peintres provinciaux de l'ancienne France.

Enfin, dans un dernier mémoire, M. André a voulu faire connaître à la Section le prix fait des tapisseries de la cathédrale de Mende, commandées en 1706 à un fabricant d'Aubusson. Cette pièce permet d'apprécier le degré de considération qui s'attachait, au début du siècle dernier, aux tapissiers aubussonnais et en quelle faveur étaient tenus leurs produits.

Les trois mémoires de M. André seront insérés *in extenso* dans le compte rendu de la session.

En l'absence de M. Dangibeaud, membre de la Société des archives à Saintes, il est donné lecture de son étude intitulée : *La Renaissance en Saintonge. — La chapelle des Tourettes et l'oratoire de Saint-Just.* Encore que les deux édifices dont s'est occupé l'auteur n'aient pas une importance capitale, la notice consacrée à

ces monuments complète les indications trop sommaires peut-être des historiens d'art qui avaient eu à les signaler avant M. Dangibeaud.

En l'absence de M. J. Momméja, membre de la Société archéologique à Montauban, les notes et documents de cet auteur relatifs à l'histoire de l'Art dans la région montalbanaise sont communiqués à l'assemblée. Le travail de M. Momméja est une étude d'ensemble dans laquelle sont passés en revue les principaux monuments d'architecture de Tarn-et-Garonne et des départements limitrophes. De nombreuses notes concernant des œuvres étrangères à l'architecture complètent le mémoire de M. Momméja.

M. Pérathon, correspondant du Comité à Aubusson, étant absent, le secrétaire du Comité résume le mémoire intitulé : *Les Tapissiers rentrayeurs marchois.*

Ce travail renferme des détails nouveaux sur l'extension donnée en Gascogne et dans l'Ile-de-France, il y a deux siècles, à l'industrie des tapissiers d'Aubusson.

L'ordre du jour étant épuisé, la séance est levée à cinq heures et quart.

Demain vendredi, séance à deux heures, sous la présidence de M. E. Müntz, conservateur de la bibliothèque et des collections de l'École nationale des Beaux-Arts, membre du Comité des Sociétés des Beaux-Arts. Fin des lectures et rapport général sur les travaux de la section par M. le secrétaire-rapporteur du Comité.

Séance du vendredi 30 *mai* 1890.

Présidence de M. Muntz.

La séance est ouverte à une heure trois quarts, sous la présidence de M. Eug. Muntz, conservateur de la bibliothèque, des archives et des collections de l'École nationale des Beaux-Arts, membre du Comité des Sociétés des Beaux-Arts, assisté de MM. L. Crost, secrétaire, et Henry Jouin, secrétaire-rapporteur.

Assistent à la séance, outre les Délégués : MM. Ernest Garnier, écrivain d'art, membre du Comité des Sociétés des Beaux-Arts;

Trawinski, sous-chef du bureau de l'Enseignement et des Musées; Bénédite, attaché à la conservation des peintures des Musées nationaux; Daumet, architecte, membre de l'Académie des Beaux-Arts; de Montaiglon, professeur à l'École des Chartes et membre du Comité.

M. le Président invite M. Quarré-Reybourbon, membre de la Commission historique du Nord, à Lille, à prendre place au fauteuil de la vice-présidence et prononce l'allocution suivante :

« Messieurs,

« Désigné par M. le ministre pour présider cette séance, je tiens avant tout à vous dire combien je me félicite d'un honneur qui me met en relations encore plus directes avec vous que par le passé, et qui m'autorise à vous exprimer de vive voix ma profonde estime pour vos recherches, pour vos découvertes.

« Associé dès l'origine aux travaux du Comité des Beaux-Arts des départements, je n'ai cessé d'applaudir aux progrès toujours croissants de l'institution et suis tout particulièrement fier de diriger une partie des débats de cette session de 1890, qui comptera parmi les plus fécondes par l'importance non moins que par le nombre des communications.

« Les révélations si précieuses que vous nous apportez ici chaque année sur l'histoire de notre art national, vos lectures dans l'hémicycle de notre chère École des Beaux-Arts, à laquelle tant de liens me rattachent, forment comme un pendant à l'enseignement muet des marbres que vous n'aurez pas manqué de remarquer dans les cours et les vestibules de l'École, de ces chefs-d'œuvre des treizième, quatorzième, quinzième et seizième siècles, glorieux débris de Saint-Denis, de Gaillon, d'Anet, d'Ecouen. Vous savez, en effet, que si l'École des Beaux-Arts a pour mission de travailler pour l'avenir en préparant à notre pays une jeunesse artiste digne de lui, les modèles qu'elle offre à l'étude, les souvenirs qui se rattachent aux bâtiments qu'elle occupe, nous forcent à tout instant d'évoquer le passé. Ce couvent des Petits-Augustins, dans l'enceinte duquel nous tenons nos séances, et dont la chapelle abrite une partie de nos collections, nous reporte à Marguerite de Valois, à la reine Margot, de tendre et frivole mémoire; la vasque

gigantesque exposée dans la cour d'honneur provient de cette abbaye de Saint-Denis où s'affirma pour la première fois le style gothique; les fragments de Gaillon nous initient aux débuts de la Renaissance française, ceux d'Anet à son complet épanouissement avec Philibert Delorme et Jean Goujon. Et quelles hautes leçons de style ne nous offrent pas ces pages maîtresses de notre sculpture du seizième siècle recueillies par l'École : les *Scènes de la Passion*, par François Marchand, d'Orléans, dont l'un de vous, M. de Mély, nous retraçait naguère ici même l'histoire; la statue funéraire de *Catherine de Médicis*, sculptée par un Italien devenu Français, Girolamo della Robbia; les deux *Anges*, par Germain Pilon, débris du tombeau du chancelier de L'Hôpital!

« Quelle a été la vitalité de notre art national, si longtemps sacrifié aux préjugés pseudo-classiques, vos découvertes le proclament avec non moins d'éloquence que le choix si riche des sculptures conservées à l'École des Beaux-Arts. Aussi un rapprochement s'impose à mon esprit, et je voudrais essayer de dégager de vos communications et de nos marbres quelques-unes des lois qui ont présidé à une des périodes les plus attachantes de nos annales artistiques, à celle qui est représentée dans les collections de l'École avec un éclat tout particulier : vous devinez que je veux parler de notre Renaissance du seizième siècle.

« Vous savez quelles attaques ardentes se sont produites de nos jours contre la Renaissance. Une certaine école cherche à la proscrire comme une importation étrangère, comme une résurrection factice d'une civilisation depuis longtemps éteinte. Lui opposant le style gothique, elle refuse de voir en elle un art véritablement français. Comme si les Jean Goujon, les Germain Pilon, les Delorme, les Lescot, les Bullant, les Clouet, les Bernard Palissy et les Jean Cousin n'étaient pas des représentants du génie national au même titre que les architectes de nos cathédrales gothiques! Ils ont traduit d'autres idées et d'autres sentiments; mais ils les ont traduits dans le même esprit, avec la netteté, la grâce et l'émotion qui ont de tout temps caractérisé l'École française.

« Nos adversaires oublient seulement trois arguments qui sont décisifs et que je vous demande la permission de vous rappeler : d'une part, que la Renaissance française ne s'est pas bornée au domaine

de l'art, mais qu'elle a embrassé et vivifié toutes les formes de la pensée : la philosophie, la littérature, aussi bein que la science; que le rajeunissement et l'essor des idées qui se sont produites sous l'action fécondante de l'antiquité nous ont valu des écrivains ou des savants tels que Rabelais, du Bellay et Ronsard, Montaigne, Amyot, Ramus, Budée, les Estienne; d'autre part, que nos ancêtres, après avoir reçu leur initiation des Italiens, sont remontés directement à l'antiquité classique; et, enfin, que ces principes, ils se les sont assimilés de manière à en faire la chair de leur chair et le sang de leur sang.

« Assurément, le signal de la révolution est parti d'un pays voisin et non d'une de nos provinces. Mais n'est-ce pas une loi historique, développée éloquemment par Viollet-le-Duc, que les grandes explosions d'art se produisent surtout au contact de deux races différentes? Il semble, dit l'éminent historien de l'architecture gothique, que l'art ne soit jamais que le résultat d'une sorte de fermentation intellectuelle de natures pourvues d'aptitudes diverses.

« A mon avis, il y a quelque chose de consolant dans l'idée que le concours des nations voisines est nécessaire pour provoquer de telles floraisons. Trop souvent l'histoire est forcée d'enregistrer des luttes aussi sanglantes que stériles. De nos jours même, le darwinisme n'érige-t-il pas en axiome l'élimination des races les plus faibles par les plus fortes? Ici du moins nous n'avons à constater que des relations fraternelles entre deux peuples faits pour se comprendre et se compléter.

« Sur l'action bienfaisante des modèles antiques, de ces hautes leçons d'idéalisme et de style, est-il besoin d'insister ici? Ils ont remis en honneur l'étude du nu, si complètement négligée jusqu'alors, et, par là, ont rendu à l'art sa base immuable et à l'idéal son caractère absolu, international, éternel.

« En second lieu, ils ont permis de traiter les compositions avec la liberté, l'ampleur et l'éclat que, malgré les plus réelles qualités, les artistes français et flamands du quinzième siècle et de la première moitié du seizième siècle avaient vainement poursuivis.

« Et quel élément de richesse toutes ces figures accessoires — génies, nymphes, coursiers fougueux, chars ou arcs de triomphe, trépieds, autels, flambeaux, etc., — n'introduirent-elles pas dans

les compositions! Quelles ressources n'offrirent-elles pas aux décorateurs pour équilibrer les masses, pour les relier les unes aux autres, pour charmer et pour éblouir! Le domaine de l'art s'en trouva doublé.

« Cette révolution était donc nécessaire pour donner à notre École la faculté de s'exprimer librement, de s'exprimer avec la force ou la grâce, avec l'ampleur ou l'élégance que réclamait une ère d'affranchissement.

« Ainsi que l'a justement proclamé Emeric David, cesser d'étudier l'antique, ce serait vouloir retomber des jours les plus brillants de la France moderne dans les ténèbres du dixième siècle.

« Les Italiens n'avaient pas créé de toutes pièces la Renaissance. Ils en avaient emprunté le cadre à l'antiquité, domaine ouvert à tous, patrimoine commun de l'Europe civilisée. Il était donc tout naturel que les Français du seizième siècle, fils des Gaulois autant que fils des Francs, remontassent à cette source où leurs ancêtres avaient puisé si longtemps; de fait, après la passagère initiation due aux Italiens, ils n'ont pas tardé à consulter directement les modèles antiques, non seulement pour les lettres, la philosophie et l'histoire, mais encore pour l'architecture, la sculpture et les arts décoratifs. Nous en avons pour preuve les séjours de Philibert Delorme, de Pierre Lescot, de Bullant et de Ducerceau en Italie.

« Nous en avons pour preuve aussi l'empressement de François Ier et des grands seigneurs à acquérir soit des originaux antiques, — statues, bustes, bas-reliefs, pierres gravées, etc., — soit des copies ou des moulages. Parmi ces copies il faut surtout signaler celles du *Laocoon*, du *Tibre*, de l'*Apollon du Belvédère*, de l'*Ariane*, rapportées de Rome par le Primatice en 1543.

« Nos artistes du seizième siècle ne se sont donc pas bornés à reproduire ce qui n'était déjà qu'une reproduction, une traduction et parfois aussi une altération : ils se sont directement attaqués aux originaux de l'antiquité.

« Un parallèle entre les différentes productions de l'art italien et de l'art français achèvera de montrer quelle indépendance les représentants de notre École ont apportée dans leur interprétation.

« A l'époque à laquelle la Renaissance italienne pénétra en

France, c'est-à-dire à la fin du quinzième siècle et au commencement du seizième, ses idées et ses formes, désormais parvenues à leur maturité, témoignaient déjà sur certains points d'un peu trop de facilité ou, ce qui revient au même, d'un peu de banalité et de lassitude. Il était donc à craindre que la contrée qui allait servir de théâtre aux nouveaux exploits de la Renaissance ne reçût son initiation au moment où ce mouvement avait déjà perdu de sa fraîcheur, de sa spontanéité, de son élan.

« Mais ici nous nous trouvons en présence d'un phénomène psychologique des plus curieux : une forme d'art ne s'acclimate pas brusquement d'un pays dans un autre, — du moins il n'en allait pas ainsi dans une société sincère et ardente telle que celle du seizième siècle ; — elle se transforme et se renouvelle au contact d'un milieu nouveau. Il arriva donc que le style parvenu en Italie à son complet développement passa, sur notre sol, par toutes les phases qu'il avait traversées de l'autre côté des Alpes ; il redevint jeune dans les constructions d'Amboise, de Gaillon, de Blois, parvint à son complet épanouissement un demi-siècle plus tard, avec le Louvre et les Tuileries, Chambord, Anet, Ecouen, Chantilly ; enfin, toucha à sa décadence avec les travaux des Ducerceau et des de Brosse.

« Voulez-vous la démonstration de cette loi : l'étude de l'antiquité, la mythologie, le souvenir des grands hommes d'Athènes et de Rome, n'étaient plus en Italie, à l'époque dont nous nous occupons, qu'une sorte de jeu d'esprit, un thème à variations brillantes. En France, au contraire, lorsque ces souvenirs se réveillèrent sous l'impulsion de l'Italie, ce fut une explosion d'enthousiasme et comme une religion : le culte de l'antiquité traversa successivement les phases d'admiration et d'imitation, pour aboutir finalement — sous Louis XIV — au cri de : Qui nous délivrera des Grecs et des Romains ?

« Il est d'ailleurs intéressant de constater avec quelle rapidité, dans ces tentatives, l'avance que l'Italie avait sur nous se perdit et s'effaça. Si la Renaissance française, au temps de Louis XII, correspondait à la Renaissance florentine de 1430 environ, et la Renaissance de François Ier à la Renaissance florentine de la fin du quinzième siècle, sous Henri II, par contre, nous n'avons déjà plus rien à envier, pour l'architecture et la sculpture du moins, à la

Renaissance italienne parvenue à son apogée. Bien plus, le dernier grand sculpteur de la Renaissance italienne est un de nos compatriotes, un enfant de Douai. Vous avez nommé Jean Bologne.

« Nos architectes, les premiers, proclamèrent hautement la nécessité de choisir, d'élaguer et de transformer, au lieu de copier purement et simplement. Rien ne ressemble moins aux palais de l'Italie que les châteaux de Blois, d'Amboise, de Fontainebleau, de Saint-Germain, de Chenonceau, de Chambord ou d'Ecouen : ces merveilles de l'art de bâtir sont aussi foncièrement françaises que l'avaient été les créations du quinzième siècle, le palais de justice de Rouen, la maison de Jacques Cœur à Bourges. Elles sont fouillées, savoureuses et pittoresques, tandis que les édifices similaires de l'Italie se distinguent par la recherche de la simplicité et de la pureté des lignes, une pureté qui dégénère de plus en plus en froideur et en monotonie.

« Prenons le fameux escalier de Blois, la merveille de notre première Renaissance. A la noblesse qui caractérise le style nouveau, l'architecte de ce chef-d'œuvre a joint la richesse de combinaisons qui avait été le propre du style gothique, et une ornementation véritablement éblouissante, dont les principaux éléments sont les F couronnés et la salamandre, c'est-à-dire des motifs qui n'ont rien d'italien.

« C'est en vain que l'on chercherait dans l'Italie d'alors un ouvrage aussi somptueux et aussi élégant : dès cette époque, le souci de la correction des lignes et le goût de l'abstraction avaient relégué à l'arrière-plan ces mille motifs charmants qui donnent à un édifice le mouvement, la couleur et en quelque sorte la vie.

« La sculpture française n'a pas révélé moins d'indépendance : entre les bas-reliefs si harmonieux et si rythmés de Jean Goujon, ce Grec ressuscité sous les traits d'un Français du seizième siècle, et les productions hâtives et fébriles d'un Benvenuto Cellini, il y a un abîme. C'est que l'illustre représentant de notre statuaire du seizième siècle a emprunté directement à la statuaire grecque quelques-unes des lois éternelles de la beauté, — pour ne point parler de la rare et exquise fraîcheur de ses impressions, qualité qui ne s'enseigne pas et dont tout le mérite lui appartient en propre.

« Jean Goujon, ainsi que Germain Pilon, a résolument suivi une voie à part : tandis que les Italiens, sous l'influence de Michel-Ange, plaçaient en première ligne la recherche de la grandeur et de la passion, nos sculpteurs se proposèrent plus spécialement la poursuite de la grâce, et je ne crains point d'affirmer que, par le mélange de la délicatesse et de l'esprit, de l'émotion et du style, ils ont rapidement éclipsé leurs maîtres de la veille, leurs rivaux malheureux du lendemain.

« Dans la peinture, il n'y avait, au seizième siècle, aucune alliance possible entre nos artistes, encore ancrés dans la tradition réaliste de l'école flamande, et les Italiens arrivés au dernier période du raffinement et souvent même de la licence.

« Pour agir efficacement sur les peintres français, il eût fallu des initiateurs ayant conservé un fond de sincérité et de candeur; je veux dire ayant traversé la crise des tâtonnements pour conquérir eux-mêmes leur affranchissement : il ne faut pas de ces virtuoses pour lesquels l'art n'avait plus aucun secret. Mantegna, Jean Bellin, dans une certaine mesure aussi le Pérugin, Francia, voilà les professeurs propres à faire l'éducation de nos vaillants peintres du commencement du seizième siècle : parlant leur langage, ayant passé par des épreuves analogues, ils se seraient fait comprendre et aimer.

« Mais que pouvait-il y avoir de commun entre les peintres français, encore peu familiarisés avec les conquêtes de la Renaissance italienne, avec la perspective linéaire, l'anatomie, l'ordonnance, l'expression dramatique, et des décadents tels que le Rosso, Niccolò dell' Abbate ou le Primatice? Quel produit espérer de l'union de la peinture italienne, dès lors si corrompue, et de la peinture française, encore si éloignée de la maturité?

« Il résulta de cette sorte d'anachronisme que non seulement l'école de Fontainebleau ne renouvela point la peinture française, comme on aurait pu s'y attendre, mais qu'elle ne dota même pas notre pays des chefs-d'œuvre que réclamait d'elle le souverain magnifique auquel elle devait son existence.

« Il en résulta que, renonçant au style héroïque comme à l'emploi de la fresque, nos peintres restèrent attachés, jusque vers le dernier tiers du seizième siècle, d'une part à la peinture de por-

traits, ce legs vénérable de l'école franco-flamande, de l'autre à ces branches en apparence secondaires, mais dans lesquelles il faut chercher la véritable peinture française du temps, nos admirables verrières et nos admirables tapisseries.

« Vous voyez, Messieurs, quelle floraison d'art brillante et bien véritablement nationale s'est développée dans notre pays, à côté et le plus souvent en dehors du courant italien. Après avoir commencé par lutter contre les envahisseurs, nos artistes s'approprièrent les principes de la Renaissance, mais en y introduisant un esprit de mesure, de sobriété et de distinction absolument inconnu aux Italiens contemporains, déjà entraînés à pleines voiles vers le tourbillon de la décadence.

« En un mot, et ce sera là ma conclusion, nos artistes du seizième siècle ont fait une Renaissance à leur image, une Renaissance qui a jeté les racines les plus profondes, porté les fleurs les plus exquises, et dont nous sommes en droit de nous enorgueillir comme d'une des plus pures et des plus radieuses manifestations du génie national. »

L'ordre du jour appelle la communication du mémoire de M. l'ABBÉ REQUIN, correspondant du Comité à Avignon, sur le sculpteur Antoine Le Moiturier. Le nom de cet artiste est connu. Deux statues exécutées par lui à la Chartreuse de Dijon, aujourd'hui conservées dans le Musée de cette ville, sont justement appréciées. Mais ce n'est pas à relever le mérite de ces ouvrages que s'applique M. Requin. C'est à reconstituer la biographie de Le Moiturier que M. Requin a donné ses soins, et les pièces d'archives sur lesquelles il s'appuie permettent de préciser certains points demeurés obscurs jusqu'à ce moment.

La parole est donnée à M. VICTOR DE SWARTE, correspondant du Comité à Melun, pour la lecture de son mémoire sur les financiers amateurs d'art. La liste des hommes de finance qui depuis trois siècles se sont révélés hommes de goût serait longue. M. de Swarte a tenté de l'établir, depuis Grolier jusqu'à Lavoisier, dans un mémoire de proportions réduites rempli de faits, d'anecdotes, de noms d'artistes, d'indications neuves sur des financiers peu connus,

et soigneusement étayé de renseignements bibliographiques qui ajoutent à la valeur du travail de M. de Swarte.

M. Tancrède Abraham, correspondant du Comité à Château-Gontier, donne communication de documents inédits sur Joseph-Charles Roettiers (1775-1779). Ce mémoire renferme le testament et l'inventaire après décès du graveur général des monnaies de France. Ces pièces inédites jettent un nouveau jour sur la fortune et les mœurs domestiques de Joseph-Charles Roettiers, dont le nom a été prononcé plus d'une fois devant la Section des Beaux-Arts au cours des sessions antérieures.

A la suite de cette communication, qui clôt la liste des travaux inscrits, M. Henry Jouin, archiviste de la Commission de l'Inventaire des richesses d'art et Rapporteur général de la session, est invité à lire son rapport. C'est une étude complète sur les travaux qui ont été soumis au Comité et lus avec son assentiment au cours de la session.

M. Jouin examine chaque Mémoire et rattache par des transitions heureuses les différentes études dont il rend compte ; il caractérise l'ensemble des travaux de 1890, et, après avoir trouvé pour chacun des auteurs qui ont été admis aux honneurs de la lecture un mot d'éloge, il reporte ses félicitations sur les Sociétés des Beaux-Arts et sur l'institution des congrès annuels.

La lecture du rapport général étant achevée, M. le président remercie les Délégués de leur assiduité et déclare close la session de 1890.

La séance est levée à cinq heures et demie.

RAPPORT GÉNÉRAL

SUR LES TRAVAUX DE LA SESSION, LU A LA SÉANCE DU 30 MAI 1890,
PAR M. HENRY JOUIN, SECRÉTAIRE-RAPPORTEUR DU COMITÉ.

MONSIEUR LE PRÉSIDENT[1],
MESSIEURS,

« On raconte que Diogène enfant eut un jour la curiosité de pénétrer chez un philosophe de Corinthe. Le maître, entouré de disciples, professait. Apparemment, Diogène avait mal choisi son heure, car ce jour-là le philosophe, cédant à son pessimisme, parla durement de l'homme. L'enfant se sentit troublé. La pensée ne lui était pas venue que, si jamais il devait faire appel aux sentiments généreux de ses semblables, il pût essuyer le moindre refus. La parole amère du philosophe lui ouvrit les yeux. Quittant l'école, il prit le chemin du temple de Neptune bordé de statues d'athlètes. Là, l'enfant s'arrêta, l'œil suppliant, et la main tendue vers les marbres impassibles de l'avenue. Un passant voulut savoir ce qu'il faisait. — « Je demande l'aumône aux statues, répondit l'enfant, afin de moins souffrir lorsque l'homme se montrera sourd à ma prière. »

« Que faut-il penser, Messieurs, des trésors d'art de Corinthe? Les statues de marbre et de bronze y étaient sans nombre, formant, selon l'expression de Chateaubriand, « un peuple immobile au milieu d'un peuple agité » ; on admirait, non loin d'une fontaine dans laquelle les Corinthiens trempaient leur cuivre au sortir de la fournaise, une peinture murale rappelant le combat d'Ulysse contre les prétendants de Pénélope; les temples étaient parés de tentures opulentes sur lesquelles la soie et l'or mêlaient

[1] M. Eugène Müntz, membre du Comité.

leurs fils éclatants. Toutes ces œuvres étaient sans lacunes. Mais si l'historien de Diogène a dit vrai, nous pouvons supposer que les images peintes ou tissées devaient, à l'exemple des statues, se montrer fort indifférentes aux supplications des humains. Eh bien, le croirez-vous? cette indolence me gâte les chefs-d'œuvre de Corinthe. Vivent les marbres modernes, les tapisseries françaises des derniers siècles, nos peintures d'hier, nos monuments de la Renaissance, autant d'œuvres prêtes aux révélations, fécondes en enseignements, propices aux chercheurs! Loin de nous, certes, la pensée qu'il faille jamais souscrire aux préceptes humiliants du philosophe ancien. Mais, à supposer que nous eussions à faire le dur apprentissage auquel Diogène enfant crut devoir s'exercer, votre session le prouve, ce n'est point aux chefs-d'œuvre que nous irions tendre la main pour être refusés. Les travaux apportés depuis quatre jours à cette tribune en témoignent : l'art français, Messieurs, vous est hospitalier. Les grandes mémoires, les ombres illustres, les ruines même n'ont pas de secrets pour vous. Diogène, sous notre ciel, eût désappris le refus du beau.

« Mais n'allez pas croire, je vous en prie, que vous soyez exceptionnellement favorisés. Non, Messieurs. Vos aînés, vos guides dans la carrière de l'histoire de l'art et de la critique ont goûté, les premiers, ces joies de l'esprit dont vous êtes fiers. La sentence du moraliste, qui interdit de parler des absents, n'a pas son application dans cette enceinte. Ce sont, au contraire, les absents, les disparus qu'il convient de nommer avec respect lorsque, chaque année, nous faisons l'appel des hommes de haut labeur. Votre Comité, Messieurs, a perdu depuis la session dernière trois hommes éminents à des titres divers : Champfleury, Eugène Véron et le sénateur Édouard Charton, c'est-à-dire un initiateur, un philosophe et un délicat.

« Initiateur, Édouard Charton l'a été par la fondation, déjà lointaine, du *Magasin pittoresque*, la part importante qui lui revient dans la mise au jour de l'*Illustration*, l'impulsion variée qu'il sut donner à la *Bibliothèque des Merveilles* et au *Tour du Monde*, deux publications dont on ne saurait trop louer le mérite et dans lesquelles l'art tient une si large place. Les vastes recueils dont je

parle honorent grandement ceux qui en ont conçu le cadre, mais la gloire des tacticiens ne fait pas ombre à celle des capitaines. Les premiers tracent les plans de batailles, les seconds engagent l'action et décident du succès. Au surplus, Édouard Charton fut tout ensemble, durant un demi-siècle, le tacticien et le capitaine du *Magasin pittoresque* créé par lui en 1833. Combien d'entre nous ont épelé, aux jours de leur enfance, les chefs-d'œuvre de l'art national dans les gravures sur bois de cette précieuse revue; combien se souviennent encore des pages anonymes consacrées à nos maîtres, à nos monuments les plus dignes de souvenir par une plume bien informée, vive d'allure et discrète, celle d'Édouard Charton!

« Philosophe, Eugène Véron a su l'être. Son livre *l'Esthétique* est une œuvre personnelle, très distincte des publications de Cousin, de Jouffroy, de Lamennais dont il combat le plus souvent les principes. Le livre demeure soumis à la critique. Celle-ci aura, ce semble, d'autant plus de droits sur le travail d'Eugène Véron que ses doctrines s'écartent plus fréquemment des idées courantes. On est, à l'ordinaire, assez exigeant envers les hommes de pensée qui cherchent une voie nouvelle. Mais que dure la critique? Si le chemin tracé est droit et sûr, ce n'est qu'une question d'heures, on s'y engagera tôt ou tard. « La science du beau chez les modernes « est toute récente. » C'est une parole d'Émile Saisset. Or, si les sciences pratiquées depuis les temps anciens sont encore l'objet de discussions ardentes parmi nous, faudra-t-il s'étonner que l'esthétique, dont les premières formules sont ébauchées d'hier, soit pour longtemps encore livrée aux controverses? Mais Eugène Véron a été autre chose qu'un philosophe. Lui aussi a rempli les devoirs du publiciste. Durant de longues années il dirigea le journal *l'Art*. Tous ceux qui ont approché l'homme ont apprécié sa courtoisie, sa bienveillance et sa droiture.

« Délicat, telle est la caractéristique qu'il convient de donner à Champfleury. Du romancier, nous n'avons point à parler ici; mais nous rappellerons les *Peintres de la réalité sous Louis XIII*, les études sur la caricature antique et moderne, l'*Histoire des faïences patriotiques*, les recherches sur l'imagerie populaire, les pages humoristiques inspirées par le graveur Bresdin dont Champfleury

a raconté la vie misérable sous le titre de *Chien-Caillou*. Victor Hugo proclama l'auteur de *Chien-Caillou* un poète réaliste de premier ordre. Lamartine ou Fétis auraient certainement applaudi à une nouvelle de Champfleury où le réalisme n'a rien à voir et qui, je vous l'assure, n'est point inférieure à *Chien-Caillou*. Je veux parler des *Quatuors*, récit plein de vivacité, de coloris, de finesse, publié jadis dans la *Revue de Paris*. Ce récit renferme une peinture exquise, et le narrateur ne paraît pas s'être douté qu'il allait faire œuvre de critique. Son but est de rendre sensibles, à l'aide d'images, les phases successives d'un quatuor instrumental. Il lui semble que quatre voyageurs ont fortuitement lié connaissance à une table d'auberge. Tous les quatre sont appelés dans la même direction. Ils se lèvent de bon matin, boivent un petit coup et descendent vers la plaine. Il souffle un vent frais. L'alto trouve le site admirable. Il s'exclame. Le violon, surpris, veut savoir ce qui frappe son compagnon. Les saillies se croisent. Le rire devient général. C'est l'*allegro*. Mais les grands spectacles inclinent le violon à la mélancolie. Le voilà qui cède à son penchant. Il se prend à raconter à ses amis quelque drame intime. On s'arrête. Le second violon pose des questions. L'alto souligne chaque détail de l'histoire mélancolique qui lui est familière. Le violoncelle, de sa voix grave, se mêle à la conversation. C'est l'*adagio*. Puis, tout en devisant, la tête basse et le cœur serré, les quatre amis ont repris leur marche. On fait trêve aux souvenirs pénibles. La causerie, toujours tempérée, a cependant recouvré le ton du badinage. La route est bonne. Sans qu'on y prenne garde, le pas devient plus rapide. Quel est ce village qu'on aperçoit à l'horizon? A qui le manoir dont on côtoie les limites? La gaieté reprend ses droits. C'est le *scherzo*. Mais tout à coup le chemin bifurque. Nos voyageurs sont des gens pratiques. Leurs affaires les réclament. Adieu l'aimable rencontre, les gais propos, les coupes vidées, le rire éclatant, les souvenirs partagés! On se serre la main, on se sépare, et chacun reprend sa route. C'est le *finale*. Cette page, que je dépare en la revêtant de ma prose pour ne pas vous retenir outre mesure, ne révèle-t-elle pas, sous une forme charmante, ce qu'était le critique d'art chez Champfleury dans ses bons jours?

« De ce crayon léger, tracé par l'un de nos contemporains, aux

miniatures peintes vers 1540, sur le cartulaire de l'abbaye de Marchiennes, la distance paraît grande, et cependant nous y voilà. C'est à M. Quarré-Reybourbon, membre de la Commission historique du Nord, que nous sommes redevables de la description de ces vélins de haut style commandés par Dom Jacques Coëne, qui fut abbé de Marchiennes durant quarante ans, de 1501 à 1542. Le cartulaire, objet de l'étude de M. Quarré, appartient au baron Lallart de Gommecourt. Les miniatures sont au nombre de quatre. Elles ont un caractère historique. Dom Coëne s'y trouve représenté. Dans l'une des peintures, l'abbé de Marchiennes fait hommage au Très-Haut du cartulaire où se trouvent inscrits les actes de son priorat. Le second tableau nous montre Jacques Coëne aux pieds de Jules II; dans une troisième scène, l'abbé reçoit, assis et couvert, un arrêt de l'efficialité d'Arras rendu en faveur de son couvent; plus loin, nous pénétrons avec Dom Coëne chez le gouverneur de la province, suprême représentant de l'autorité séculière. Dom Coëne n'étant point allé à Rome, la vérité historique se trouve offensée par la scène où l'abbé de Marchiennes nous apparaît en face de Jules II; mais ce sont là licences d'artistes, et personne, en présence d'un chef-d'œuvre, ne songe à réclamer bien haut au nom de l'histoire. Or, les miniatures dont s'est occupé M. Quarré sont d'une rare beauté. Pourquoi le maître qui les a composées se dérobe-t-il aux recherches les plus patientes? Antoine Prouveur y a mis moins de façons. Prouveur est l'orfèvre qui a ciselé la reliure du cartulaire. Celui-là du moins a levé sa visière. Il y gagne. Tout artisan qu'il est, il éclipse, en se nommant, l'enlumineur anonyme dont il n'a été que l'humble auxiliaire. M. de Linas, un érudit artésien, avait signalé le cartulaire de Marchiennes. M. Quarré ne s'est pas borné à une indication sommaire. C'est une monographie complète qu'il a voulu faire, et l'histoire de l'art au seizième siècle s'est ainsi enrichie d'un nouveau chapitre.

Je ne sais, Messieurs, si tous vous avez descendu la Loire. Il ne dépendra pas de M. Godard-Faultrier, membre non résident du Comité à Angers, de vous décider à visiter l'Anjou. Que d'amorces, je pourrais dire que de présents, le fondateur du Musée d'antiquités d'Angers ne vous envoie-t-il pas périodiquement, afin

de vous attirer vers sa province, cette « douce terre angevine », si bien chantée par Du Bellay! Aujourd'hui, M. Godard vous fait admirer quatre crosses abbatiales. Deux se rattachent à l'abbaye Toussaint, et les deux autres à celle de Fontevrault. On vous a dit la richesse de ces œuvres d'art. L'Archange saint Michel, un dragon crucifère, une fleur épanouie encombrant de ses feuilles capricieuses la volute du bâton, un serpent replié sur lui-même et décrivant des courbes concentriques, tels sont les ornements qui différencient les crosses soumises à votre appréciation. Mais la nomenclature à laquelle je m'arrête est oiseuse. L'art a des séductions dont le secret n'est pas traduisible par la parole. Les crosses abbatiales du Musée d'Angers méritent d'être admirées dans leur cadre, sous le jour favorable des trois nefs de la salle Saint-Jean, construite par les soins du roi d'Angleterre Henri II, comte d'Anjou. C'est là que se trouvent placées aujourd'hui les collections archéologiques dont M. Godard est le gardien. Laissez-vous tenter par l'attrait d'une excursion studieuse au milieu de ces trésors.

« Voilà qu'un remords me poursuit. Nous parlions ensemble, tout à l'heure, de quatre virtuoses, et personne parmi vous n'a demandé quel pouvait être le nom du luthier qui leur avait fourni leurs instruments. Inconcevable négligence! M. Albert Jacquot, correspondant du Comité à Nancy, vous eût certainement renseignés. C'est à tort que certains d'entre vous se sont souvenus de Jean Kerlin, le luthier breton dont on connaît un violon portant le millésime de 1449; c'est imprudemment que d'autres ont évoqué les noms d'Amati et de Stradivarius. Rendons-nous à l'évidence. Le quatuor dont s'est occupé Champfleury a été sûrement exécuté sur des instruments fabriqués à Mirecourt. Compulsez avec M. Jacquot le « rôle des bourgeois contribuables et non contribuables de la ville ». Vous y lirez les noms de cinq cents luthiers. Et n'oubliez pas que le « rôle » des percepteurs a souffert. Au temps des sanglantes rencontres de René II et de Charles le Téméraire, les archives de Mirecourt ont été dévastées. Que penser de leurs révélations précieuses si ces vieux parchemins n'avaient pas en partie brûlé au quinzième siècle? Combien de dynasties harmonieuses s'ajouteraient aux Montfort, aux Waltrin, aux Trévillot,

aux Wuillaume, aux Chanot, orgueil légitime de Mirecourt! Faute d'avoir songé à lire attentivement les archives de cette ville, de bons auteurs inclinaient à croire que Mirecourt avait renfermé dans ses murs à peu près cinquante familles de luthiers. La vaillante cité avait droit à plus de justice. M. Jacquot vient d'acquitter envers elle la triple dette de l'art, de la richesse nationale et de l'histoire.

« Philidor, l'émule de Monsigny, l'auteur acclamé de maint opéra-comique, le jouteur incomparable aux échecs, ne jouait, dit-on, d'aucun instrument. Homme de réflexion solitaire, Philidor écrivait peu. M. Goovaerts, de la Société archéologique du Gâtinais, a donc droit à notre gratitude pour avoir exhumé des Archives générales de Belgique plusieurs lettres intéressantes de Philidor. Ajoutez à cette bonne fortune la découverte d'une correspondance de Gossec, et vous vous rendrez compte de l'intérêt inattendu que revêt le travail de M. Goovaerts. Le sujet de ces lettres n'a pas une importance exceptionnelle. Il s'agit d'un opéra représenté en Belgique. *La reine Berthe*, tel était son titre. « Berthe au grand pied », disaient nos ancêtres en parlant de la mère de Charlemagne. Il ne paraît pas que le libretto de Regnard de Plainchêne, mis en musique par Gossec, Philidor, Botson et Vitzthumb, ait été grand par aucun point. De cet ouvrage, il n'est plus question. Mais qu'importe, si les dessous d'une collaboration dramatique, déjà vieille de plus d'un siècle, nous sont révélés par les lettres de Philidor et de Gossec? Au surplus, on a reproché à Philidor d'être un joueur d'échecs incorrigible et d'avoir gagné, à Londres notamment, des sommes considérables en se livrant à ce jeu. Modérons notre colère. Les lettres mises au jour nous apprennent que Plainchêne ne paya pas le compositeur qu'il avait fait travailler. Pour peu que Plainchêne ait eu beaucoup d'imitateurs, Philidor est peut-être excusable de s'être procuré par le jeu des ressources que des collaborateurs sans conscience lui refusaient avec trop de désinvolture.

« Il est, je crois, heureux que Philidor n'ait pu voir, lorsqu'il était enfant, la salle capitulaire de Notre-Dame du Puy dont M. Léon Giron, membre non résident du Comité, vous a décrit certaines peintures. Là aussi, nous retrouvons des joueurs d'échecs,

et l'un d'eux, « aux traits fins et jeunes, à l'expression rusée », — c'est M. Giron qui le dépeint de la sorte, — est fait pour détourner de la passion du jeu. Par surcroît, notre personnage est d'origine mauresque. La couleur de son visage ajoute encore au caractère astucieux qui le distingue. Après tout, son adversaire est à sa taille. Il s'appelle Charlemagne, le fils de « Berthe au grand pied » dont il vient d'être question. Qui nous assure que ce soit bien là Charlemagne? C'est votre confrère, Messieurs, et les raisons qu'il donne à l'appui de son dire paraissent péremptoires. La peinture en cause date du douzième siècle. Auprès des joueurs d'échecs on aperçoit les remparts d'une ville et les tentes d'un camp. La ville, c'est Saragosse; le camp, celui de Charlemagne. Quant à la source où a puisé l'auteur de cette décoration, c'est la *Chanson de Roland*. Mais quel est le sens de cette partie d'échecs? M. Giron n'est pas éloigné de penser que le peintre a voulu mettre en regard le roi Marsille, défenseur de Saragosse, et l'empereur Charlemagne, afin de montrer, sous une forme allégorique, les difficultés du siège engagé par celui-ci. L'attitude assurée, légèrement ironique, du roi maure, l'expression pensive, l'hésitation qui caractérisent Charlemagne en disent plus que bien des pages sur l'inégalité de situation entre les deux lutteurs. Cette version n'a rien que de très plausible. D'ailleurs, M. Giron n'est pas homme à redouter d'être contredit. Il a relevé, selon sa coutume, ces peintures à demi détruites. Vous trouverez, Messieurs, au Musée du Puy, le *fac-simile* de ce fragment de frise, et il ne tient qu'à vous de rouvrir le débat. Les pièces du procès demeurent à la portée de tous, car les décorations murales de la Haute-Loire, en dépit des siècles trop prompts à détruire, renaissent une à une de leur poussière par une sorte de prodige dont le secret est dans la patience, le talent, le désintéressement et l'amour de l'art.

« Le Musée du Puy s'accroît des dons de M. Giron. Le Musée de Poitiers doit à M. Babinet d'être riche. Il est donc juste que l'on songe à écrire l'histoire de ce Musée. M. Brouillet, correspondant du Comité, vous a dit le passé récent des galeries poitevines dont la garde lui est confiée. Les vicissitudes traversées, les accroissements successifs, les *desiderata* qui demain seront réalisés, M. Brouillet a consigné toutes ces choses avec précision, avec

mesure, dans un mémoire où la statistique a sa place. Saint-Simon dit quelque part d'un homme possédant bien son sujet : « Il sait profondément et agréablement. » On pourrait tracer le mot de Saint-Simon au-dessous du nom de M. Brouillet, sur la feuille de titre de son étude.

« Ce n'est pas entre les murs d'un Musée, si vaste soit-il, que M. Momméja, de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne, a voulu circonscrire son travail. Il lui faut l'espace et la durée. Votre confrère embrasse d'un regard toute la région montalbanaise, c'est-à-dire plusieurs départements. Il condense l'histoire de quatre ou cinq siècles tels que les lui révèlent les édifices, les peintures murales, les sculptures, le mobilier. Comment vous donner un aperçu de cette étude dans laquelle l'auteur, épris de sa tâche, et bien préparé, semble impatient de tout raconter en peu de mots ? Je m'en voudrais de faire un choix entre les monuments ou les œuvres dont s'est occupé M. Momméja, puisque lui-même paraît caresser d'un amour égal tout ce qui constitue le trésor d'art de sa province. « Si jamais, a dit un Ancien, tu vois passer devant ta porte l'Indifférence, garde-toi bien de l'arrêter, car c'est une étrangère au langage perfide. » L'auteur de l'*Essai sur l'art dans la région montalbanaise* a dû rencontrer plus d'une fois sur son chemin l'étrangère aux suggestions dangereuses, mais on l'a vu presser le pas, et elle ne lui a rien dit.

« Voltaire prétend que le czar Pierre ne pouvait, dans sa jeunesse, passer un pont sans frémir. C'est, apparemment, que le czar Pierre n'avait pas songé à s'aguerrir contre la crainte en posant un pied tranquille sur le pont Notre-Dame, à Mende. Il est vrai qu'au temps du czar Pierre, M. André, correspondant du Comité, n'avait pas encore rédigé la notice qu'il a préparée à votre intention sur ce monument vénérable de la ville où il réside. L'arche ogivale du pont Notre-Dame décrit sa courbe brisée depuis le moyen âge. Des parchemins mentionnent, en 1229, cette passerelle curieuse. Un oratoire a été construit au quinzième siècle sur l'avant-bec de l'une des piles. Le Lot, humilié sans doute de passer éternellement sous le joug, s'est rué à maintes reprises contre la pierre. Vaines révoltes. Il est vrai, la chapelle a disparu, mais le pont

résiste, et la Commission des monuments historiques a fait à cette construction, sept ou huit fois séculaire, l'honneur de la classer au nombre des vieux témoins de notre art national.

« Une *Vie de saint Benezet*, ouvrage posthume de M. de Saint-Venant, le mathématicien célèbre, est tombée entre les mains de M. Massillon-Rouvet, membre de la Société académique du Nivernais. Saint Benezet, patron des ingénieurs, a construit au douzième siècle le pont d'Avignon. Le fait ne paraît pas douteux. Mais convient-il de voir dans le pont qui subsiste aujourd'hui l'œuvre authentique de Benezet? Les parties les plus anciennes du monument, actuellement visibles, sont-elles antérieures au treizième siècle? M. Massillon-Rouvet se refuse à l'admettre. Et l'homme d'art, le spécialiste, fournit à l'appui de son opinion les raisons les plus diverses. Je craindrais de m'aventurer, à la suite de votre confrère, dans ses déductions savantes, serrées, et, en fin de compte, vraisemblables. Il y a deux sortes d'initiés : ceux qu'une étude profonde autorise à formuler des dogmes obscurs et ceux qui, à l'appel d'autrui, ont le pressentiment de la vérité, mais ne sauraient l'atteindre. Si M. Massillon-Rouvet a sa place dans le premier groupe, d'autres, plus modestes, se rattachent à la seconde catégorie.

« Les visiteurs du Musée de sculpture comparée seront reconnaissants à M. Coüard-Luys, correspondant du Comité à Versailles, d'avoir dressé la généalogie des colonnes provenant de l' « Hôtel « des Trois-Piliers ». Cette maison, digne d'attention, ouvre sur la Grande-Place à Beauvais. Elle servit d'Hôtel-Dieu au douzième siècle, mais les piliers auxquels elle doit son renom datent du seizième, et ce n'est pas sans désillusion que les touristes constatent le peu de respect de nos contemporains à l'endroit de ces nobles appuis. Une façade sans caractère pèse lourdement sur des chapiteaux décorés de fleurs de lis et de rinceaux délicatement fouillés. Le sort de ces colonnes exquises fait songer aux Ilotes que les Spartiates amenaient de Messénie et condamnaient chez eux aux tâches écrasantes. Parfois, il advenait qu'un homme indépendant élevait la voix en faveur des captifs. On l'entendait retracer les phases glorieuses de l'histoire de ses clients. Et lorsqu'il savait être éloquent, il obtenait l'affranchissement de quelques Ilotes.

M. Couard-Luys aura été le défenseur des colonnes humiliées du Beauvaisis. De son côté, la Commission des monuments historiques les a tirées de servitude en leur assurant une retraite honorable au Trocadéro.

« Mme Despierres, correspondant du Comité à Alençon, nous permet d'assister aux préliminaires du travail des menuisiers-sculpteurs de sa région, en 1531. Jean Julliotte et Guillaume Gruel acceptent de faire exécuter une statue en pierre. Tous deux sont des menuisiers. Auraient-ils indifféremment sculpté la pierre et le bois? S'il en était ainsi, la ville d'Alençon aurait vu deux corps de métiers, ailleurs très distincts, ne former dans ses murs qu'une seule corporation. Et nous sommes en Normandie! Qui donc prête aux Normands une humeur peu conciliante? Mais Juliotte et Gruel ne sont pas les seuls imagiers dont Mme Despierres ait tiré les noms de l'oubli. Jacques et Guillaume Pissot travaillent, avec leur père, aux stalles et à la clôture du chœur de Notre-Dame d'Alençon. Mme Despierres vous a présenté le devis de ces ouvrages qui durent être exécutés « à l'antique ». Telle était la prescription rigoureuse, la formule courante : « A l'antique! » Nous éviterions aujourd'hui de demander aux plus habiles d'entre nos maîtres de se mesurer avec l'antique! On ne s'approprie pas les chefs-d'œuvre : on les goûte, on s'en nourrit, on les admire, et c'est tout. Conclusion, Messieurs, nous professons à l'égard de l'antiquité une déférence que nos artisans du seizième siècle ne soupçonnaient pas. A défaut d'une puissance créatrice bien marquée, nous avons du moins une juste notion de la distance esthétique, et nos ouvriers d'art se gardent bien de penser aujourd'hui que le Marais soit un faubourg d'Athènes.

« Les poèmes, les romans, le journal ne comportent pas de notes au bas des pages. Cette absence de commentaires en petit texte, hérissés de dates, de noms et d'italique, rend l'aspect du roman plus propret que celui du livre d'histoire. Mais combien les savants se font honneur de ces paragraphes serrés, où tout est moelle, où rien n'est parure! M. Dangibeaud, de la Société des archives de Saintes, ne dédaigne pas les notes. Sa communication sur la chapelle des Tourettes et l'oratoire de Saint-Just est-elle

autre chose qu'une pièce justificative à classer sous la rubrique « Saintonge », à la suite du maître livre de M. Léon Palustre : *la Renaissance en France?* Si bref qu'il soit, le paragraphe de M. Dangibeaud a son intérêt.

« Jusqu'à ce qu'un homme ait lu tous les livres anciens, dit « Usbeck dans les *Lettres persanes*, il n'a aucune raison de leur « préférer les nouveaux. » MM. Lex et Martin, correspondants du Comité à Mâcon, ne seraient pas très hostiles à cette doctrine, qu'ils appliquent, non pas aux livres, mais aux monuments. L'odyssée du mausolée du duc de Bouillon est à peu près connue. Je dis « à peu près », car si tout le monde sait qu'une décision du Parlement interdit au début du dix-huitième siècle l'érection du monument de Frédéric-Maurice de la Tour d'Auvergne, duc de Bouillon, frère du maréchal de Turenne, chaque jour apporte des révélations nouvelles sur l'emplacement actuel des membres dispersés de cette sculpture. Chaque jour on découvre des pièces écrites où il est parlé de cet important ouvrage. MM. Lex et Martin ont mis la main, aux Archives du département de Saône-et-Loire, sur un mémoire étendu de Jean-Baptiste Demiège, ancien ingénieur des ponts et chaussées des États du Mâconnais, qui s'est fait l'historiographe du monument de Bouillon. Presque à la même heure, la chapelle de l'hôpital et le Musée lapidaire de Cluny permettaient à vos deux confrères de reconnaître des fragments inaperçus du tombeau dont ils appellent la prompte inauguration. Et c'est ainsi que le livre ancien, je veux dire le mausolée du duc de Bouillon, sur lequel Alexandre Lenoir, MM. Guiffrey et Anatole de Montaiglon nous ont donné plus d'une page curieuse, est l'objet, de la part de deux érudits, d'une reconstitution continuée. Mais il manque encore au volume plus d'un feuillet disparu.

« Il n'est pas nécessaire qu'un témoin soit âgé pour inspirer confiance. Nous venons de voir l'ingénieur Demiège parler avec autorité, sous la Restauration, d'un monument du siècle dernier. Un certain Gabori, tenant la plume au nom de l'Administration municipale de Loches, nous renseigne, à la date du 19 brumaire an V, sur le tombeau d'Agnès Sorel, œuvre du quinzième siècle, bien digne de respect. C'est à M. Charles de Grandmaison, corres-

pondant du Comité à Tours, que vous devez de connaître la déposition de Gabori. Que raconte ce témoin? Un acte de vandalisme. Passons. Les témoins à charge font toujours peine à entendre. Mais M. de Grandmaison, défenseur dans l'affaire, requiert le préfet d'Indre-et-Loire. Nous sommes au 10 nivôse de l'an XIV, c'est-à-dire, en langue vulgaire, au 31 décembre 1805. A cette date, le préfet d'Indre-et-Loire est un général de division nommé de Pommereul. Que va-t-il dire? Il va dire en patriote et en artiste de quelle sollicitude il s'est épris pour le monument d'Agnès Sorel. Il en a fait transporter les fragments à Paris. Le sculpteur Beauvallet a été chargé de restaurer ce mausolée, qui va revenir incessamment à Loches. Un crédit est ouvert à M. le sous-préfet pour solder les frais de restauration. Mais le général-préfet ne s'en tient pas là. Les inscriptions qui devront décorer le monument l'occupent. Il en compose le texte avec un sentiment de délicatesse et de poésie d'une saveur particulière.

Je suis Agnès, vive France et l'amour!

Tel sera le cri gravé dans la pierre du fronton... C'est du moins ce que décide M. de Pommereul. Mais les années passent et les préfets se succèdent. Le baron Lambert rapportera l'arrêté de l'an XIV. Des inscriptions plus modestes, plus sévères que celles dictées par le général de Pommereul, ornent aujourd'hui, dans le donjon de Loches, ce mausolée que M. Natalis Rondot, vous ne l'avez pas oublié, attribuerait assez volontiers à Jacques Morel, le puissant imagier dont il a si bien parlé, ici même, à la session dernière.

« Le jubé de l'église de Saint-Aubert, de Cambrai, dont s'est occupé M. Durieux, membre non résident du Comité, est moins ancien que le tombeau d'Agnès Sorel. Mais le temps n'y fait rien. Alors que pour les uns la fortune est lente, pour d'autres les événements se précipitent. C'est en 1538 que le jubé de Saint-Aubert a été sculpté. Deux siècles s'écoulent, et l'on s'en prend à cette œuvre de bon style que l'on déconstruit pour la reporter au bas de la nef et en faire la partie décorative de la tribune des orgues. Les visiteurs de l'église de Saint-Aubert ne manquent point de trouver quelque étrangeté à la tribune des orgues ainsi enrichie de sculp-

tures d'une rare élégance, en complet désaccord avec les ornements qui les entourent. M. Durieux a donc raison de prendre en main la cause d'un monument dont la malice des hommes a fait un « déclassé ». Le mot n'est pas de toute justesse : car à l'humiliation du contact avec une muraille et une porte dont je ne veux rien dire, le jubé de Saint-Aubert a vu s'ajouter l'affront de mutilations importantes. Nous savons maintenant, grâce à M. Durieux, quelle fut l'existence difficile de cette sculpture ancienne et de bonne facture.

« Nous avions déjà les *Métamorphoses* d'Ovide. M. Babeau, membre non résident du Comité à Troyes, vous a révélé les *Métamorphoses* du curé Mutel. Mais cette fois nous ne sommes pas en présence d'un livre. Les *Métamorphoses* de l'abbé Mutel, curé de Saint-Mards en Othe, dans l'Aube, témoignent cependant d'une certaine puissance d'imagination. C'était à l'époque de la Terreur. L'abbé Mutel avait ouï dire que les statues qui ornaient son église étaient autant d'œuvres de prix. Il résolut de les sauver. On le vit se livrer à une méditation profonde. Puis, soudain, en possession d'une idée qu'il avait lieu d'estimer heureuse, il s'approcha de l'image d'une *Martyre* tenant la palme emblématique. Vite, un peu de glaise et un ébauchoir; la palme devient une pique. La sainte portait un livre : le livre devient une couronne civique, et sur la plinthe de l'œuvre transformée l'abbé Mutel inscrit le mot « Liberté ». L'idée était ingénieuse; le desservant-artiste l'appliqua dans de larges proportions. Le *Précurseur* troqua la coquille à l'aide de laquelle il puisait l'eau du Jourdain contre une grappe de raisin, et reçut le nom de « Vendémiaire ». Un *Ange adorateur* s'aperçut tout à coup que ses mains étaient chargées de roses et qu'il avait reçu le nom de « Flore ». Un second, pliant sous le faix d'une corbeille de fruits, s'appela « Pomone ». Efforts inutiles! Le stratagème échoua : les statues périrent en dépit de leurs attributs de circonstance. Comment ne pas plaindre le sculpteur complaisant et fertile de Saint-Mards en Othe ? Il se peut, au surplus, que les statues si curieusement affublées par l'abbé Mutel aient été des œuvres de grande valeur. La tradition désignait leurs auteurs, et les noms de Girardon, de Dominique Florentin étaient parfois prononcés à Saint-Mards en Othe. Or, c'est un devoir de le rap-

peler ici, M. Babeau, il y a quatorze ans, à la première session des Sociétés des Beaux-Arts, a fait applaudir une étude remarquable sur Dominique Florentin. Le récit des *Métamorphoses* de l'abbé Mutel est donc l'appendice naturel du premier travail de votre confrère.

« Simon Vouet, premier peintre de Louis XIII, est un maître, mais il ne paraît pas avoir été très sociable. M. le marquis de Chennevières, au cours d'un travail solide et brillant sur Charles Le Brun, publié dans l'*Artiste* ces jours passés, tente d'expliquer comment il se fait que Simon Vouet se soit tenu en garde et même en hostilité contre les fondateurs de l'Académie de Peinture, au mois de février 1648. « Il faut se souvenir, écrit M. de Chennevières, que « Vouet mourut l'année suivante, d'une maladie qui déjà sans doute « paralysait son esprit. » L'hypothèse est vraisemblable. Nous pardonnerons donc à l'avenir au maître de Le Sueur et de Le Brun de ne pas les avoir suivis dans leur courageuse entreprise. Mais voilà que le mauvais génie de Simon Vouet s'acharne après lui. Que vous a raconté M. Dutilleux, correspondant du Comité à Versailles? Une peinture d'Aubin Vouet est de temps immémorial attribuée à Simon. Ce tableau représente un *Christ en croix, la Vierge, saint Jean et les saintes Femmes.* Il décore le prétoire de la Cour d'assises de Versailles. L'œuvre n'est point sans mérite. Elle est signée « A. Vouet, 1626 ». Or, M. Dutilleux vous l'a dit, Simon Vouet eut une existence nomade. Il ne revit la France, pour s'y fixer, qu'en 1627. La date inscrite sur la toile, à défaut du style de l'ouvrage et de l'initiale du prénom, était de nature à donner l'éveil. Ce détail n'a pas échappé à M. Dutilleux. Et voilà dûment restituée à Aubin une toile que Simon lui avait enlevée avec la complicité de plus d'un personnage officiel. Car les pièces ratifiant le délit ne manquent pas. Mais c'est chose faite, et justice est rendue, en Cour d'assises, à Aubin Vouet.

« Il y a un peu plus de deux siècles, la marquise du Plessis-Bellière confiait à Le Brun la décoration de sa résidence de Charenton. Là, le futur peintre des *Batailles* multipliait les scènes religieuses. Et la châtelaine demandait au maître de la représenter en *Artémise.* Cette page, curieuse à plus d'un titre, vantée par Nivelon, est actuellement dans l'ancien château de Bussy-Rabutin,

que possède la comtesse de Sarcus. Le nom de Plessis-Bellière n'est pas éteint. Vous avez entendu M. Delignières, correspondant du Comité à Abbeville. Vous savez maintenant que le château de Moreuil en Picardie, propriété de la marquise du Plessis-Bellière, renferme une collection de 500 peintures ou dessins soigneusement décrits dans un livret imprimé qui nous a rappelé, par l'abondance des renseignements de toute nature, les notices du Louvre signées de Frédéric Villot. M. Delignières ne s'est pas laissé éblouir par tant de richesses. Il est allé d'un pas résolu vers David et vers Ingres, c'est-à-dire le maître et le disciple. Du portrait de Louise-Adélaïde Piscatory, marquise de Pastoret, fondatrice des salles d'asile en France, que puis-je vous dire sans atténuer le charme des révélations que vous a faites M. Delignières? Ce portrait, ébauché par David, en 1791, ne fut point terminé. Mais ce n'en est pas moins une œuvre achevée. Je n'entre pas dans le menu des détails. Toutefois, un berceau se trouve à la gauche du personnage. Dans le berceau dort un enfant. C'est Amédée-David, marquis de Pastoret, né en 1791, mort en 1857, père de Mme du Plessis-Bellière. M. Delignières vous a dit ce qu'il pense du portrait d'Amédée de Pastoret peint par Ingres. Aurais-je la pensée de suivre notre guide à travers les collections de Moreuil? Non, Messieurs, je craindrais de justifier ce mot d'un homme de goût : « Rien ne m'est plus familier que l'entrée des Musées; mais « ce que je ne trouve jamais sans effort, c'est la porte de sortie. »

« Michel Particelli, sieur d'Emery, contrôleur général des finances en 1643, avait coutume de dire que « les surintendants ne sont faits que pour être maudits ». Surintendant lui-même, en 1648, il devait savoir à quoi s'en tenir. Quoi qu'il en soit, son mot a fait fortune, et M. Victor de Swarte, correspondant du Comité à Melun, n'ignore pas la boutade du sieur d'Emery. Cependant il n'en a pas tenu compte. Tout au contraire, c'est à bien penser des financiers que s'applique M. de Swarte. Ne l'en blâmons pas. Dans toute catégorie de citoyens, il y a des degrés. D'Emery avait créé des charges de contrôleurs de fagots; mais Jean Grolier, trésorier de l'Ile-de-France au seizième siècle, l'ami d'Alde Manuce et d'Erasme, s'était créé une bibliothèque fameuse. D'Emery a institué les jurés vendeurs de foin; mais Colbert, l'un de ses successeurs, a déve-

loppé le Cabinet du Roi, fondé l'Académie de France à Rome, l'Académie des Inscriptions, celle d'Architecture, décoré Versailles et le château de Sceaux. D'Emery est l'inventeur des conseillers crieurs de vins; mais Claude de Guénégaud recherchait les peintures de Le Sueur, tandis qu'en son château de Plessis-Belleville Le Brun, Loir, Cotelle et Michel Angnier multipliaient les peintures murales ou les stucs modelés. Le contraste est trop frappant. Plaignons d'Emery aiguillonné par Mazarin et sans cesse aux abois, mais honorons Grolier, Colbert et Guénégaud. Ainsi a pensé M. de Swarte, et, prenant la plume, il a tracé le cadre prestigieux d'une étude attachante sur les financiers amateurs d'art. Le livre est à faire, mais les sources consultables, trente figures de second plan qu'il importait de ne pas omettre, M. de Swarte a pris souci de vous offrir sous une forme succincte tous ces éléments d'information que ne renferment pas, avec la même netteté, les ouvrages réunis de Pierre Clément, de Dumesnil et de Clément de Ris. Ne l'oublions pas, ces sortes d'études ont leur importance sociale. Pour bien connaître les mœurs d'une nation, disait Juvénal, il suffit d'étudier avec soin une seule famille. *Sufficit una domus.* Or, voilà que depuis une heure nous sommes en passe de mieux juger la grande famille des financiers.

« François-Placide de Baudry de Piencourt, évêque et seigneur de Mende, de 1677 à 1707, et de plus comte de Gévaudan, aurait droit à une page élogieuse si l'on écrivait l'histoire des prélats français amateurs d'art. M. André nous avait rappelé, il y a trois ans, que Baudry de Piencourt fit élever le palais épiscopal de Mende. On nous l'a montré protecteur des peintres Antoine Bénard et Jean Lacour. Votre confrère nous révèle aujourd'hui que, se sentant vieillir, le 10 avril 1706, l'évêque de Mende commanda huit pièces de tapisseries à Mᵉ Antoine Barjon, marchand de la ville d'Aubusson. Le contrat passé entre le prélat et le manufacturier marchois a son intérêt. Outre les indications techniques qu'il renferme, il ajoute à la physionomie du comte de Gévaudan également empressé à faire appel aux architectes, aux peintres et aux tapissiers. Il est à souhaiter que M. André poursuive ses recherches. L'évêque de Mende est trop artiste pour n'avoir pas fait travailler à son heure des sculpteurs et des lapidaires.

« Patience, Messieurs. Nous ne sommes guère qu'à mi-chemin. Je m'en excuse. Mais le moyen d'aller vite dans un salon où chacun vous arrête! L'auditeur, je le sais, ne s'accommode pas de longs discours; mais, par contre, l'auteur est en droit de réclamer contre une analyse trop brève de son travail. Et, si je ne me trompe, je parle devant un auditoire d'auteurs. Mission délicate s'il en fut! C'est, je crois, Diogène Laërce qui raconte le supplice d'un prêtre de Cybèle, condamné à être lapidé pour s'être oublié à laisser tomber l'encens à côté de l'encensoir! Un pareil châtiment n'est pas fait pour rassurer les secrétaires de Comités.

« Maintenant, Messieurs, nous abandonnons les œuvres peintes ou sculptées dont les auteurs pouvaient échapper à nos recherches; nous nous éloignons des monuments pour entrer chez les maîtres. Le chemin qui nous reste à suivre ressemble assez à l'avenue du temple de Neptune dont je parlais en commençant, avenue peuplée de hautes effigies. Remontons les âges.

« Au sortir de ce siècle, je rencontre une figure de connaissance. Joseph-Charles Roettiers, que M. Advielle avait introduit au milieu de vous, en 1889, rentre de nouveau dans cette enceinte, conduit, cette fois, par M. Tancrède Abraham, correspondant du Comité à Château-Gontier. Le graveur général des monnaies n'a rien de bien important à nous apprendre, mais il est en veine de confidences, et, dans sa naïveté, le digne homme nous révèle que sa garde-robe renferme une « redingote d'espagnolette grise, une veste de drap d'or brodée de paillettes d'argent, une veste de satin cramoisi », et vingt autres habits de gala. Ce que nous confie Roettiers est exact. M. Abraham en a la preuve. L'inventaire après décès du graveur général, dressé par Me Trubert, en 1779, contient une nomenclature de tous points conforme aux révélations de l'aimable artiste. Pénétrer de la sorte chez les gens d'un autre siècle a son attrait. En écoutant l'étude intime de M. Abraham, je me représentais Roettiers fredonnant l'*Épître à mon habit* de son contemporain, l'artiste-poète Michel-Jean Sedaine.

« M. Marionneau, membre non résident du Comité à Bordeaux, nous retient. Claude Francin, que votre confrère vous avait présenté il y a sept ans, n'a pas jugé qu'on eût fait valoir tout son

mérite. Francin réclame, et, cette année, M. Marionneau lui consacre une notice substantielle, très étudiée, sagement écrite et entourée de pièces justificatives comme un château fort de courtines et de douves. La défense est assurée. On ne négligera pas désormais de rendre bonne justice à Francin. Au surplus, ce maître a quelque droit d'être exigeant : on lui doit le respect. Neveu de Coyzevox et de Guillaume Coustou, gendre de Pierre Lepaultre, émule de Jean-Baptiste Le Moyne, Francin, par son talent personnel, à la fois viril et distingué, veut qu'on lui porte une sérieuse déférence. C'est lui qui décora le piédestal de la statue de Louis XV, exécutée par Le Moyne pour la place Royale de Bordeaux. Ses deux bas-reliefs, représentant la *Bataille de Fontenoy* et la *Prise de Port-Mahon*, existent encore, et M. Paul Mantz, un bon juge, a dit de ces pages modelées : « C'est du Parrocel sculpté. » Le mot est exact. Francin mérite qu'on le loue de la sorte, car il n'oublia jamais de mettre en pratique le précepte de Falconnet recommandant à ses disciples « la légèreté de l'outil ». A son tour, M. Marionneau s'est approprié ce sage conseil. C'est d'une plume légère, mais bien taillée, que l'historien de Victor Louis et de Brascassat vient de parachever le profil de Francin.

« Ce commencement de maison me plaît fort, on n'en voit point la source », écrivait Mme de Sévigné à Bussy, le 22 juillet 1685. Après deux siècles, l'aimable femme pourrait faire de ces lignes l'épigraphe du mémoire de M. Foucart, correspondant du Comité à Valenciennes. L'étude de M. Foucart a pour titre l'*Origine de la famille Dumont*. Pierre, François, Jacques, Edme, puis Jacques-Edme et enfin Augustin Dumont, telle est la succession des membres de cette dynastie qui a donné à la France cinq sculpteurs et un peintre. Pierre est l'aïeul, mais les historiens se sont mépris sur son acte de naissance ; ce qu'ils croient être son acte de baptême, à la date de 1670, concerne, selon toute vraisemblance, un homonyme. Menus faits, penserez-vous ! Non, Messieurs. Rien n'est indifférent lorsqu'il s'agit de nos maîtres. La gloire est un patrimoine sur lequel les mains étrangères n'ont aucun droit. Le consciencieux auteur du livre *Augustin Dumont, notes sur sa famille, sa vie et ses ouvrages*, M. Vattier, bibliothécaire au Conseil d'État, saura certainement gré à M. Foucart des renseignements complémen-

taires qu'il lui apporte de bonne grâce. Mais l'ombre plane encore sur certains points généalogiques. Ne nous désolons pas. M. Foucart s'est évidemment souvenu que « l'une des lois de tout écrivain qui veut tenir en éveil son lecteur est de garder toujours quelque chose en réserve ». Votre confrère se ménage le plaisir de dissiper tous les doutes à une session prochaine.

« Avez-vous remarqué, Messieurs, que Pierre Dumont nous a fait pénétrer à sa suite dans le dix-septième siècle? M. Henri Stein, correspondant du Comité à Fontainebleau, s'est occupé des ascendants de l'ébéniste André Boulle, et c'est également au dix-septième siècle que se rattache la découverte faite par M. Stein. Il s'agit du contrat dressé le 12 septembre 1616, à l'occasion du mariage de Pierre Boulle, « tourneur et menuisier du Roy ». Cet artiste épouse une fille de Pierre Baluche, marchand lyonnais, marié avec la veuve de Jacob Bunel. On ne savait guère de Pierre Boulle que sa profession et son nom. Le jour se fait. Voilà que nous connaissons ses alliés; mieux encore, son origine. Le père de notre artiste était mort à « Verrière au comté de Neuchastel en Suisse ». Ce détail ne pouvait échapper à M. Stein. « De tous les grands ébénistes dont on connaît les noms, a-t-il dit, nous en voyons peu qui n'aient pas, au début de leur vie d'artiste, franchi quelqu'une de nos frontières. Domenico Cucci est né à Todi, près de Rome; les Caffieri descendent d'une famille napolitaine; Jean Oppenord a vu le jour dans la ville de Gueldre aux Pays-Bas; Oeben vient d'Allemagne; Riésener, bien que né à Paris, est sûrement d'origine étrangère, et il en faut dire autant de Laurent Stabre, autre ébéniste, contemporain de Pierre Boulle, logé comme lui aux galeries du Louvre. » Ai-je tort, Messieurs, d'emprunter ces lignes au travail de M. Stein? Non. Sous l'érudition, je découvre un éloge et je m'en empare. Cette énumération de maîtres étrangers qui se sont fixés chez nous n'est-elle pas à l'honneur de notre pays? Nous montrer une France hospitalière au talent, c'est mettre en belle lumière la spontanéité généreuse et toujours élevée de notre tempérament national.

« S'il est vrai que les peuples heureux n'aient pas d'histoire, il en est de même des individus. Le malheur, et c'est chose naturelle,

a plus de retentissement que la fortune dans la mémoire des hommes. C'est en vertu de cette tradition que Jean Lacour, peintre mendois, né vers 1637 et mort en 1721, doit exciter notre intérêt. M. André, correspondant du Comité, ouvre la notice, d'une concision lapidaire, qu'il a consacrée à Jean Lacour, par rappeler la totale destruction des peintures de cet artiste, placées dans l'ancien palais épiscopal de Mende. Vous vous souvenez, Messieurs, de l'incendie de 1887. Le palais épiscopal, devenu l'hôtel de la préfecture, a disparu! Le mal était sans doute réparable. Un édifice peut être relevé. Mais ses peintures d'autrefois, où les reprendre? On ne songe point à en retrouver l'illusion. Quant à l'équivalent, on n'est pas même certain de l'obtenir. C'est alors que les curieux s'obstinent à rechercher les pages dispersées de ces maîtres qu'une force aveugle dépouille soudainement de leur gloire modeste, lentement acquise. Ainsi a voulu faire M. André. Ainsi feriez-vous tous, empressés à mettre en pratique le beau mot de Virgile : *Miseris succurrere disco.*

« Un chef d'empire du siècle dernier, le soir d'une bataille, vit s'avancer vers lui l'historiographe de ses conquêtes qui lui demanda s'il convenait de nommer dans le récit officiel de la journée l'un des généraux qui s'étaient distingués par leur bravoure. Et le prince de répondre : « Non, pas un, mais tous; la valeur des lieutenants, loin de porter ombrage à la gloire du capitaine, la grandit. » Ainsi aurait parlé Puget, et M. Ginoux, correspondant du Comité à Toulon, qui est un peu l'historiographe attitré du sculpteur provençal, a nommé devant vous tous les lieutenants de Puget : Christophe Veyrier, Bernard Toro, Nicolas Levray, Langueneux, Pierre Turreau, Maucord, disciples ou descendants d'un maître audacieux et magnifique. Entre temps, ces artistes occupent leurs loisirs à sculpter une fontaine, à travailler dans quelque église des environs; mais le « gros de l'arbre », pour eux, c'est la décoration des vaisseaux. Et M. Ginoux a deux fois raison de multiplier ses mémoires, ses notices sur une catégorie d'œuvres disparues avec les poupes opulentes que ne comportent plus les cuirassés de notre époque. Ne laissons rien perdre de la vie ou des travaux de ces hommes déjà lointains dont le ciseau prodigue fut plus d'une fois ébréché par la mitraille de l'ennemi. L'art en plein

air, que dis-je? en pleine immensité, affrontant la tempête avec ses dieux souriants sculptés à l'avant du vaisseau, l'art abordant, au nom de la France, à tous les rivages, telle fut, Messieurs, la fortune enviable des sculpteurs toulonnais que M. Ginoux a fait revivre.

« Avec M. Finot, correspondant du Comité à Lille, nous nous trouvons en face, non plus seulement de quelques lieutenants, mais d'un état-major de peintres, de sculpteurs, d'architectes, de brodeurs, de tapissiers, de musiciens, subventionnés par les gouverneurs des Pays-Bas. Nous quittons la Provence pour les Flandres. Puget et Bernard Toro cèdent la place à Rubens et à Van Dyck. Mais Pourbus le jeune, Raphaël Coxie, Henry Meerte, Antoine de La Barre, Josse de Beckbergen, Jean Raës, Charles Caulier, Jean Tichon et cent autres me défendent presque de nommer ici Rubens et Van Dyck. Car M. Finot les appelle à la lumière, et le bonheur de vivre s'empare d'eux. Ils sont exigeants, tous ces hommes de bon labeur, distingués par leurs princes à l'époque de Philippe II ou de ses successeurs, et que la postérité n'a pas su honorer d'une gloire bien gagnée. M. Finot a voulu venger de l'oubli partiel dans lequel ils étaient tombés ces artistes flamands dont les titres de noblesse existent aux Archives du Nord. « Ne tiens jamais ton écrin fermé, on ne croirait pas à ta richesse. » C'est une maxime de l'Anthologie. M. Finot le prouve amplement par l'abondant mémoire qu'il vous a lu; il entend bien que les Archives du Nord ne soient pas entre ses mains un écrin fermé.

« M. Joseph Denais, de la Société archéologique du Maine, a récemment exhumé des manuscrits de la Bibliothèque nationale les *Poésies de Colin Bucher*, un frère jumeau de Clément Marot. Mais, afin qu'on ne pût se méprendre sur la fidélité qu'il entend garder à l'archéologie et à l'art, votre confrère s'est empressé de se joindre à vous. Il vous a entretenus de deux peintres oubliés dont les toiles décorent l'église de Beaufort, en Anjou. Antoine Talcourt est l'auteur d'une *Annonciation*. Les armoiries de Mme de Montespan occupent un angle du tableau. Le personnage principal de la composition serait un portrait de la célèbre favorite. Talcourt, né à Beaufort, y voulut mourir. Plus nomade peut-être

fut Nicolas Lagouz, dont M. Denais vous a signalé une *Adoration des Mages* datée de 1636. Les Lagouz sont nombreux; mais, entre tous, Nicolas met quelque coquetterie à se dérober. On sait peu sur son compte. M. Célestin Port incline à penser que ce fut bien Nicolas qui, en 1623, prit le chemin de Rome, muni d'une lettre de Peiresc découverte et publiée dans le Livre d'or de nos artistes, je veux dire les *Archives de l'art français,* par M. Müntz, président de cette séance. L'hypothèse est admissible, mais M. Müntz a cependant hésité à se prononcer. Peiresc recommande à son ami Jérôme Leander « il signore Lagouz, pittore ». Peiresc a omis le prénom de son protégé. *Dormis, Lagouz?* Éveille-toi. Vois, l'heure est propice. Ne fais plus le mystérieux. Révèle-nous ta vie, bon peintre!

« Les *Artistes angoumoisins depuis la Renaissance jusqu'à la fin du dix-huitième siècle,* tel est le cadre étendu dans lequel a voulu se mouvoir M. Biais, correspondant du Comité à Angoulême. Vous ne le demandez pas, le chef du chœur, cette fois, c'est Jacques d'Angoulême, dont l'éloge, sous la plume de certains narrateurs, touche à l'hyperbole. Il ne s'ensuit pas que la vie du célèbre artiste soit encore bien connue. M. Biais en convient sans peine, car il vous a dit avec la sincérité d'un chercheur difficile à satisfaire que « la monnaie sonore des suppositions n'a pas cours forcé chez les historiens ». Arvoix, le peintre, Delaigle, le musicien, Massias, l'orfèvre, Jacques Inard, l'architecte, et vingt autres, forment, je ne dirai pas un bataillon, mais un cercle aimable. M. Biais entre dans certains détails d'une intimité charmante sur les hommes dont il parle. Le peintre Monteilh est portraitiste et amateur d'estampes. A-t-il eu quelque défiance du souvenir que lui garderait la postérité? On pourrait le supposer. Dans le but d'obvier à l'oubli, on l'a vu écrire sur la marge de chaque planche dont ses portefeuilles étaient gonflés : « Je suis à Monteilh. » Viennent après cela les dispersions; souffle le vent des enchères, et sur tous les points, dans le château, dans la mansarde, chez l'iconophile ou l'érudit, mainte petite voix grêle de répéter sans cesse : « Je suis à Monteilh. » Massias, orfèvre et graveur, est poète. Les Lemaistre, serruriers d'art, sont collectionneurs. Joseph Nicollet dessine des feux d'artifice et des catafalques. Il y a vraiment plaisir

à fréquenter chez les clients de M. Biais. Ce sont tous gens de goût et de ressources.

« Les Jacques, sculpteurs rémois, ont acquis une juste renommée. Condenser les données certaines, élucider les questions douteuses sur la famille des Jacques, était une tâche délicate. M. Jadart, correspondant du Comité à Reims, a résolu de la remplir. Avec quelle patience et quel tact votre confrère s'est acquitté de sa mission, vous le savez. On avait prétendu que les Jacques étaient frères. M. Jadart établit que Pierre Jacques est l'ancêtre, Nicolas Jacques I[er] son fils, François Jacques son petit-fils, et Nicolas Jacques II son arrière-petit-fils. Ces bases précises une fois posées, M. Jadart s'applique à suivre dans leur vie les quatre maîtres qui l'occupent. Il aborde ensuite l'examen de leur œuvre à Reims. Dans une troisième partie, l'historien des Jacques étudie les ouvrages qu'on leur attribue hors de Reims. Cela fait, votre confrère a consolidé son édifice à l'aide de contreforts, je veux dire de pièces justificatives et de sources bibliographiques des plus nombreuses. A la bonne heure! voilà qui est solide et durable. M. Jadart a pris soin de nous prévenir. Il ne sait pas tout sur les Jacques. Certains chapiteaux de la nef qu'il vient de construire demeurent frustes; il est des coins de murs qui attendent le pinceau; mais c'est bien là qu'on trouvera désormais tous les éléments de contrôle, les sources d'informations, les pages de critique sobre qu'il convenait de réunir à l'honneur des Jacques. « Bonne souche m'attire », disait Pierre d'Hozier. M. Jadart a subi l'attraction. Les Jacques sont de bonne souche.

« Nous avançons, Messieurs, Jacques d'Angoulême nous a fait entrer chez les maîtres du seizième siècle. Plusieurs des imagiers dont vous a parlé M. de Mély, correspondant du Comité à Mesnil-Germain, appartiennent à cette brillante époque. M. de Mély s'est fait l'hôte studieux de la cathédrale de Chartres. Il en subit le charme, il en retrace les séductions. Pour un peu, les tailleurs d'images qui ont décoré le pourtour du chœur sortiraient de leur poussière afin de renseigner sur un point discuté le critique attentif épris de leurs œuvres. Bertrand Prieur, Mathurin Delorme, Nicolas Guybert, Thomas Boudin, Jean De Dieu, Simon Mazières, passent

tour à tour, cette fois, dans le tableau tracé par M. de Mély. Des faits, une analyse patiente, des opinions fondées, ainsi peut être résumé ce nouveau chapitre de l'histoire de l'art qui ne le cède pas aux études du même auteur précédemment goûtées dans cette enceinte. « Rien n'est plus malaisé de reconnaître, sans se tromper, les essences cultivées par un devancier. » C'est un mot du jardinier de Louis XIV. Il ne paraît pas que M. de Mély ait éprouvé en face des sculptures anonymes infiniment variées, dont il n'est certes point le contemporain, les perplexités de La Quintinie. Ses lecteurs y gagneront.

« M. Castan, membre non résident du Comité à Besançon, a voulu scruter l'histoire de l'architecteur Hugues Sambin. Bourguignon par résidence, Franc-Comtois par naissance, Sambin, l'homme aux facultés multiples, à la fois ingénieur, sculpteur, architecte et menuisier, aurait vu le jour près de Salins, peu avant 1530. A cette date lointaine, la Franche-Comté n'était pas une terre française. Sambin serait donc pour nous un étranger? Oui, sans doute, légalement parlant; mais M. Castan nous rassure. « Sambin, dit-il, fut un des maîtres qui travaillèrent et réussirent à donner l'accent français aux importations de la Renaissance italienne. » M. de Chennevières, il y a déjà de longues années, a éloquemment parlé du *Jugement dernier,* sculpté sur la façade de l'église de Saint-Michel de Dijon. Ce bas-relief est signé « Hugues Sambin ». Toutefois, en critique comme en chicane, il faut tout prévoir. La signature n'est point autographe. Elle atteste la présence d'une main étrangère. Les lettres n'ont pas l'ancienneté du relief. Qu'est-ce à dire? Voudra-t-on prendre acte de cette signature apocryphe pour déposséder Sambin du fronton de l'église de Saint-Michel? M. Castan s'y oppose. A l'aide de raisons judicieuses il convainc ses auditeurs du sens vrai qu'il convient d'attacher à la signature en discussion. Elle est, selon toute apparence, l'hommage des descendants de Hugues Sambin rendu à ce grand artiste. M. Castan a parlé avec amour d'un maître de fière allure dont il a pénétré la vie et analysé les travaux. Or, Sambin a tenu la plume, et, à la première page du livre qu'il a laissé, l'architecte-écrivain formule naïvement sa crainte de « tumber au sépulcre d'inutilité ». Crainte mal fondée, ce nous semble. L'homme qui a créé de belles œuvres et dont l'existence, à

trois siècle de date, occupe des écrivains d'art tels que MM. de Chennevières et Castan, n'a rien à voir avec ce qu'il appelle « le sépulcre d'inutilité ».

« Nous sommes entrés plus d'une fois déjà chez les tapissiers de la Marche, à la suite de M. Pérathon, correspondant du Comité à Aubusson. La conversation ne languit jamais avec ces dignes artisans. Nous voilà de nouveau réunis. Et l'entretien roule sur les entraves apportées jadis par les tapissiers de Bordeaux et de Paris au libre commerce, dans ces deux villes, des fabricants d'Aubusson. Le Châtelet se montra favorable aux Aubussonnais, mais les jurés de Paris ravivèrent longtemps le débat. Ils voulurent être des protectionnistes à outrance. La révocation de l'édit de Nantes acheva de jeter la perturbation parmi les tapissiers-rentrayeurs. Un grand nombre durent s'expatrier. Plaignons-les; plaignons aussi les petites gens trop peu fortunés pour remplacer de prime-saut une tenture entière, et qui recouraient aux bons offices des rentrayeurs. M. Pérathon vous l'a dit : « L'art de la rentraiture s'appliquait à deux sortes d'ouvrages : la restauration du coloris d'une tapisserie, et le remplacement des portions de panneau qui étaient détruites. » A ce compte, les rentrayeurs ne tenaient pas grande place. Ne pouvait-on les ménager? Il n'est personne, je le gage, qui, en apprenant aujourd'hui les tracasseries dont furent abreuvés ces ouvriers modestes, ne regrette intérieurement de n'avoir pas été commissaire au Châtelet, il y a deux cents ans, pour les bien défendre !

« Nous voici chez les maîtres du quinzième siècle. Dunois, le Bâtard d'Orléans, nous précède. De sa vaillance, Jeanne d'Arc est garante. De sa culture littéraire, sa bibliothèque et ses lettres nous sont la preuve. De son goût dans les arts, M. Jarry, correspondant du Comité à Orléans, se porte caution. L'étude de M. Jarry est d'une saveur particulière. On éprouve une sorte de fierté à suivre un homme de guerre épris d'architecture et dirigeant Nicole du Val, maître des œuvres de Châteaudun et de Longueville. Les peintures que Dunois fait exécuter dans la Sainte-Chapelle de Châteaudun par Piètre André et Raoul Grymbault, les orgues commandées par le rude capitaine à Pierre de Montfort, prieur de

Saint-Porchaire de Poitiers; l'Aigle de cuivre sorti des ateliers du fondeur parisien Adam Morant, à la demande du Bâtard, projettent sur son armure comme un rayon de beauté dont la douceur contraste avec la voix sonore, l'allure martiale et l'œil plein d'éclairs du vainqueur des Anglais en Normandie et en Guyenne. M. Jarry m'invite aux digressions. Je pourrais l'accompagner chez le peintre Grymbault, maître d'école à Parthenay. Mais ne nous laissons pas détourner du sujet principal. Tenons notre regard fixé sur Dunois, protecteur de l'art à son époque et justifiant par sa conduite, après l'avoir lue peut-être, la parole du poète grec : « Il sied bien à un homme armé de jouer de la lyre. »

« M. Natalis Rondot vous avait conviés, l'an passé, à suivre la trace formidable d'un imagier de génie, Jacques Morel. M. l'abbé Requin, correspondant du Comité à Avignon, a retenu le conseil de M. Rondot. L'existence de Jacques Morel se démêle. A Toulouse, en 1429, où probablement il épousa sa première femme, Jeanne Bonnebroche. Morel se rend à Avignon la même année, pour y exécuter six statues en argent fin. Béziers, Montpellier, Rodez, le posséderont ensuite; puis Avignon le reverra. Bientôt après, nous le surprendrons à Souvigny et plus tard à Angers, où il mourut. Morel est nomade, mais ses stations diverses sont marquées par un égal nombre de commandes importantes. A Rodez, par exemple, le portail de la cathédrale, dont l'exécution paraît lui avoir été confiée, devait être décoré de plus de cent statues! C'est à peine si, après avoir entendu M. Requin, nous attachons maintenant le même intérêt qu'autrefois aux œuvres classiques de Jacques Morel, je veux dire les tombeaux de Charles de Bourbon et d'Agnès de Bourgogne. Il nous semble que mainte page sculptée par ce mâle ouvrier de pierre vive doit incessamment sortir de l'ombre. Nous parviendrons sous peu, il faut l'espérer, à reconstituer l'œuvre du maître. M. Requin s'est appuyé, presque à chaque ligne de sa monographie, sur des actes notariés ou des pièces d'archives. Foin des hypothèses! Des faits, encore des faits, et toujours des faits. Je ne sais si Jacques Morel n'a pas, de son vivant, payé sa dette à la douleur. La gêne s'est quelquefois assise à son foyer. Mais aujourd'hui, du moins, Morel est un favori de la fortune.

« Ce n'est pas trop dire; Jacques Morel a tous les bonheurs.

Rappelez-vous, Messieurs, le portrait d'Antoine Le Moiturier tracé par M. Requin. Quel est ce nouveau venu? Prenons garde de ne le pas connaître, car Michel Colombe a parlé de lui et l'a qualifié de « souverain tailleur d'imaiges ». Voilà, certes, un éloge qui vient de haut; mais les statues des « gisants » du tombeau de Jean Sans peur et de Marguerite de Bavière, aujourd'hui au Musée de Dijon, sont des œuvres de Le Moiturier et justifient la louange qu'il s'est attirée. Michel Colombe s'étant expliqué, M. Requin prend la parole. Il nous apprend d'abord le nom familier de Le Moiturier, qu'on appelait en son temps « maître Anthoniet ». Ce n'est pas tout. Le Moiturier est d'Avignon. Il est né dans cette ville vers 1425. Mais voilà qui est plus précieux encore : Le Moiturier paraît être le neveu et l'élève de Jacques Morel. Avais-je donc tort d'avancer que ce Jacques Morel a tous les bonheurs, à moins que ce ne soit M. Requin? Mais il s'agit bien de cela! Maître Anthoniet s'impatiente. Il sent le besoin de nous apprendre qu'il a travaillé pour sa ville natale, puis à l'abbaye de Saint-Antoine en Viennois, puis à la Chartreuse de Dijon, en 1464, où il a sculpté les « gisants » dont nous parlions tout à l'heure et qui lui furent payés en 1470. Maître Anthoniet vivait encore vers la fin du quinzième siècle. Quoi? deux grands hommes, deux géants dans une même famille et à la même heure! Décidément la personne de ces imagiers se confond avec les colosses qu'ils façonnaient de leurs mains puissantes.

« Sainte-Beuve ayant à parler de Fontenelle et de Pascal a écrit dans ses *Causeries* que « Pascal sentait avec effroi la majesté et l'immensité de la nature, tandis que Fontenelle semble n'en épier que l'adresse ». Ce mot nous revient à l'esprit au moment où, après nous être occupé de Jacques Morel et de maître Anthoniet, nous sommes invité par M. Roman, correspondant du Comité à Embrun, à rapprocher de ces grands noms celui de l'orfèvre Jean de Gangoynieriis. Les deux maîtres que nous quittons ont la haute stature de Pascal. L'habile orfèvre avignonnais, pour être le compatriote et le contemporain d'Anthoniet, n'atteint guère qu'à la taille de Fontenelle. Jean de Saints venait d'être nommé évêque de Gap. C'était en 1404. Les nouveaux diocésains de Jean de Saints avaient plus d'un motif de lui être agréables. Ils résolurent

de doter la table épiscopale d'une « nef » ou « surtout » finement ouvré. Où trouver à Gap l'artisan de ce joyau? On ne songea pas à le chercher, et le consul Jean Thomas fut chargé de se rendre à Avignon, où il fit marché avec Gangoynieriis pour l'exécution de la «nef» qui fut payée 115 florins et quelques gros. Évidemment l'orfèvre avignonnais était en renom. La somme élevée qu'il reçut en échange de son travail nous l'indique. Saluons donc ce nouvel arrivant de la grande famille des artistes du Comtat dont la gloire nous est chère à si juste titre.

« Je suis Symon Marmion, vif et mort,
Mort par nature, et vif entre les hommes! »

« Ainsi Jean Molinet, chanoine de Valenciennes et chroniqueur de l'archiduc Philippe le Beau, a-t-il supposé que dût s'exprimer Marmion. Mgr Dehaisnes, correspondant du Comité à Lille, vous a lu un mémoire définitif sur ce maître, dont le chanoine Molinet avait tracé l'épitaphe légèrement subtile et alambiquée. Avec M. Dehaisnes nous n'avons pas à redouter la recherche ou la subtilité. Simon Marmion, sous la plume de votre confrère, se révèle à nous dans sa vie et dans ses ouvrages avec une éloquente sincérité. Il n'est pas une des peintures de Marmion que son nouveau biographe n'ait décrite fidèlement, sans perdre jamais le sens de la mesure. Le diptyque conservé de nos jours au château de Chantilly est à son rang dans l'œuvre du maître, soigneusement analysé par M. Dehaisnes. Mais, ô désillusion! Simon Marmion, dont on nous avait dit le dénuement, a vécu presque riche! Comment faire désormais pour le plaindre? Simon Marmion, dont on nous avait dit la misanthropie, fut un homme d'humeur douce! Comment faire désormais pour ne pas l'aimer? Ah! le digne artiste de l'école flamande-bourguignonne à une bonne époque! Comment faire, dites-moi, pour ne pas lui être obligé des échappées sur le mouvement de l'art à Amiens et à Valenciennes, à Cambrai et à Dijon, que l'étude de son existence laborieuse a suggérées à M. Dehaisnes? Voilà, certes, à jamais vérifié le vers de son épitaphe :

« Mort par nature, et vif entre les hommes! »

« Nous touchons au port, Messieurs. Je n'ai plus qu'une halte rapide à faire dans le quatorzième siècle pour vous entretenir de Guillaume Arrode, orfèvre de Charles VI. L'historiographe de cet artiste est M. Advielle, correspondant du Comité à Arras. Les comptes de l'hôtel du Roi ont fourni à M. Advielle de très nombreuses mentions concernant Arrode, et il y a lieu de conserver avec soin ces transcriptions de toute sorte relevées pour notre enseignement. Peut-être, cependant, M. Advielle y a-t-il mis trop de discrétion ? L'homme disparaît derrière l'artisan dans ce volumineux et utile dossier où les chiffres abondent. Ferdinand Seré et l'abbé Texier ont l'un et l'autre, à des dates diverses, publié la liste des gardes de l'orfèvrerie de Paris depuis 1337 jusqu'en 1710. Or, parmi les gardes de l'année 1387 figure un certain Guillaume Enode, et en 1396 nous nous trouvons en face d'un Guillaume Aronde. Enode, Aronde ne seraient-il point notre Arrode? M. Advielle incline à penser que l'orfèvre de Charles VI quitta l'Ile-de-France en 1408 et ne dut pas laisser de descendance. Soit. Il convient cependant de se souvenir de l'orfèvre Guillaume Arondelle mentionné dans les comptes de la Couronne en 1571. Arondelle ne serait-il point de la lignée d'Aronde? Le prénom et la profession sont les mêmes. Les deux hommes travaillaient à leur moment pour le Roi. Mais M. Advielle s'est surtout appliqué à montrer l'étendue de la tâche d'Arrode. Rude métier que celui d'orfèvre de la Cour au temps de Charles VI. Combien de bassins, de chauffeRettes, de cuillers et de menus objets réparés par l'artiste docile! A la vérité, Arrode pouvait faire plus et mieux. Le comte de Laborde, dans son ouvrage *les Ducs de Bourgogne,* le désigne, à la date de 1391, comme étant chargé de « rappareillier et de mettre à poinct un petit tableau d'or de Madame Isabel de France, auquel il a esmaillié l'Annonciation Nostre-Dame et sainte Marguerite ». C'est lui encore qui a façonné les « broches et crampons d'argent » du costume que portait le Roi lors de son voyage à Amiens, à l'occasion du traité de paix. Puis, au lendemain du 5 août 1392, quand le prince a laissé sa raison dans la forêt du Mans, Arrode reçut la mission d'émousser la pointe des couteaux dont on faisait usage à la Cour, afin d'empêcher Charles l'Insensé de blesser, s'il en avait le caprice, ceux qui prenaient place à sa table. Avouons, Messieurs, que la physionomie d'Arrode, pour obscure et mal

connue qu'elle soit encore, ne laisse pas d'être attachante.

« Un seul mot, et je termine. Votre session a été brillante. Si l'on excepte la réunion de 1888, particulièrement féconde en communications, l'assemblée qui va prendre fin dans quelques instants aura été la plus remarquable des quatorze sessions tenues par vous, soit à la Sorbonne, soit dans cette salle des Aïeux où tout, jusqu'aux parois décorées par Ingres et Delaroche, semble une invitation à bien parler des maîtres. Jusqu'à ce jour, votre Section, demeurée jeune, a bénéficié des années sans en connaître le poids. Or, ce qui constitue la grandeur du travail de l'homme, c'est la durée dans l'effort, l'élévation du but, le succès de l'entreprise. Conditions difficiles à bien remplir. Mais, à votre approche, Messieurs, tout obstacle disparaît. La persévérance, vous l'avez eue, et cette vertu des forts vous sera toujours chère. Votre but est le plus noble, le plus désintéressé qui se puisse concevoir. Vous êtes des envieux de gloire, non pour vous-mêmes, certes, mais pour cet être aimé que les cœurs bien nés ne délaissent jamais, que les intelligences vraiment douées placent au-dessus de toute ambition privée, dans une sphère supérieure aux intérêts les plus sacrés des foyers, je veux dire la patrie, j'ai nommé la France. Votre succès, Messieurs, ce n'est plus moi qui l'atteste. Un penseur de ce siècle, Victor Cousin, dont la moindre parole a sa portée, a dit un jour avec mélancolie : « L'oubli va vite dans la famille des hommes! » Je n'en crois rien. Le mot attristé du philosophe revêt dans cette enceinte et à cette heure un caractère d'ironie. Les quarante mémoires lus par vous à cette tribune sont une protestation superbe et irréfutable contre l'arrêt de Victor Cousin. Non, dans la famille des hommes dignes de mémoire l'oubli n'a plus qu'une place étroite et disputée; il devient un fâcheux que vous réprimandez avec véhémence, un importun que vous entravez sans merci. Je me trompe, l'entrave est la barrière d'un jour, et c'est trop peu pour vous que le triomphe d'un moment. On ne vous a pas surpris transigeant avec l'oubli. Vous l'avez chassé, bien chassé de mainte demeure d'artiste où il s'estimait chez lui. Encore vingt ans d'étude, d'investigations, de découvertes, de courageuse publicité, et c'en sera fait de cet hôte incommode : vous l'aurez banni à tout jamais de l'École française. Telle est la lutte volontairement

assumée par vous; telle la victoire qui s'annonce et se dessine; tel sera le succès décisif dans un avenir prochain.

« Il y a un peu plus de cent ans, sous le règne de Charles IV, roi des Deux-Siciles, à quelques pas de l'amphithéâtre de Pompéi, récemment exhumé de ses ruines, non loin de la porte de Nocera, la pioche d'un ouvrier mit au jour un marbre sculpté. Ce marbre, très mutilé, n'était plus, à vrai dire, qu'un fragment. Il représentait un *pied d'homme* adhérent à un débris de socle. Sur l'une des faces du socle on pouvait lire : *Arte, quies et honor!* Avec l'art et par l'art, le repos et l'honneur!

« Quelle sentence, Messieurs! Comme le maître anonyme, mort depuis vingt siècles, qui a gravé ces paroles sous son pied durable, a bien pensé! *Arte, quies et honor!* La douce contemplation du beau, l'étude prolongée de la vie d'un Simon Marmion, d'un Hugues Sambin, d'un Lagouz, d'un Guybert, d'un Francin, d'un Jacques Morel, d'un Guillaume Arrode, des financiers amateurs d'art, vous le diriez mieux que moi, ont été pour vous la source fréquente de joies paisibles : *Arte, quies!* Quant à l'honneur que le maître de Pompéi avait recueilli de son vivant, et dont il laissait aux temps à venir l'authentique et vibrant témoignage en leur léguant sa propre statue, vous l'avez acquis à cette Section des Beaux-Arts qui est votre œuvre collective, et les esprits délicats susceptibles de s'intéresser aux problèmes dont vous vous êtes épris reportent à qui de droit, n'en doutez pas, le mérite des solutions données par chacun de vous. *Arte, quies et honor.* Ce fut la devise d'un sage, et c'est la vôtre. »

Séance générale du samedi 31 *mai* 1890.

Aujourd'hui 31 mai, a eu lieu dans le grand amphithéâtre de la Sorbonne, sous la présidence de M. Bourgeois, Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, l'Assemblée générale qui clôt, chaque année, le Congrès des Sociétés savantes et des Sociétés des Beaux-Arts de Paris et des départements.

Le Ministre est arrivé à deux heures, accompagné de M. Xavier

Charmes, membre de l'Institut, directeur du secrétariat et de la comptabilité, de M. Larroumet, directeur des Beaux-Arts, et de M. Ribierre, son chef de cabinet.

Il a été reçu par M. Gréard, de l'Académie française, vice-recteur de l'Académie de Paris, par les hauts fonctionnaires de l'Université et par MM. les membres du Comité des travaux historiques et scientifiques.

Le Ministre a pris place sur l'estrade, ayant à sa droite M. Alphonse Milne-Edwards, membre de l'Institut, Président du Congrès, et à sa gauche M. Faye, membre de l'Institut, Président du Bureau des longitudes.

MM. Léopold Delisle, Edmond Le Blanc, le premier président Barbier, Himly, Georges Perrot, Levasseur, Tranchant, Frédéric Passy, Bufnoir, Darboux, G. Schlumberger, Héron de Villefosse, Léon Vaillant, Kaempfen, Rabier, Mascart, Billotte, R. de Saint-Arroman, ont également pris place sur l'estrade.

Sur les premiers rangs de l'hémicycle on remarquait MM. Perrens, Jaubert, Gazier, Siméon Luce, Ducrocq, Ernest Dupuy, Combette, Longnon, Friedel, de Mas-Latrie, Boulet, Servais, Lyon-Caen, H. Duveyrier, docteur Juglar, duc d'Almenara, René Cagnat, Oppert, Flach, Dutreuil de Rhins, Albert Grodet, marquis de Croizier, Armand Gasté, comte de Marsy, de Foville, docteur Chatin, Cotteau, Léon Maître, Flouest, docteur Charlier-Tabur, Pascaud, docteur Ledé, Fierville, Mowat, Liégeois, Roger Ballu, Ch. Read, Massillon-Rouvet, etc.

La musique de la garde républicaine prêtait son concours à cette cérémonie.

M. le Ministre a ouvert la séance et, après une lecture faite par M. Maunoir, a prononcé le discours suivant :

« Mesdames, Messieurs,

« L'année dernière, à pareil jour, l'un des maîtres les plus illustres de la Philosophie, de la Science et des Lettres françaises célébrait ici, dans un merveilleux discours, « la fécondité savante de la province », et, rappelant « cette masse de travaux » annuellement apportés au Congrès des Sociétés des départements, mon-

trait « combien est déplorablement erronée cette opinion qu'on ne peut bien travailler qu'à Paris ».

« Une année nouvelle ne pouvait manquer d'apporter à la thèse de M. Renan une preuve nouvelle. Il y a quelques jours, j'assistais avec M. le Président de la République à ces fêtes admirables de Montpellier, où nous avons constaté avec joie la vie puissante de nos foyers universitaires provinciaux, la science et l'autorité de leurs maîtres, la généreuse ardeur de leurs étudiants. Aujourd'hui, je salue avec une égale fierté la féconde activité de tous ceux qui, librement, en dehors des cadres universitaires, poussés vers la science, soit par leur goût personnel, soit par l'heureuse rencontre d'un milieu favorable, d'un groupe d'amis savants et désireux de savoir plus encore, ont, des points les plus éloignés de notre pays, envoyé au Congrès de 1890 une contribution de recherches, d'études, de découvertes nouvelles dont la lecture des comptes rendus de nos sections nous a montré la haute valeur et l'infinie variété.

« Messieurs, dans l'ensemble des travaux que laissera à l'avenir cette réunion de 1890, la lecture que vous venez d'applaudir tiendra certainement l'une des premières places. Nous y avons tous reconnu les qualités ordinaires de M. Maunoir : sa passion désintéressée pour la science, l'exactitude scrupuleuse de ses informations, la lucidité de ses exposés, la sûreté de ses conclusions. Je suis sûr, Messieurs, d'exprimer l'opinion de tous ceux qui m'écoutent en donnant à M. Maunoir le témoignage public de notre haute sympathie.

« Il en est bien d'autres parmi vous dont il me suffirait de même de prononcer les noms pour soulever les applaudissements de tous. Mais, vous le savez, Messieurs, ces noms sont si nombreux que leur énumération lasserait votre patience ; ce serait un dénombrement d'Homère. Laissez-moi donc, d'une façon générale, adresser à l'ensemble des Sociétés dont vous êtes les représentants les remerciements de la France laborieuse et instruite, de tous ceux qui ont le souci de voir chaque jour s'élever le niveau intellectuel de notre chère patrie.

« Ces remerciements, je les adresse aussi bien à ceux qui se consacrent à l'étude et à la résurrection du passé, qu'à ceux qui explorent le présent ou qui tentent hardiment l'avenir, et je les

remercie les uns et les autres de ne laisser aucun domaine de l'activité humaine sans y marquer profondément l'empreinte de l'esprit français. Les savants qui ont si fructueusement fouillé ces terres d'Orient, où tant de secrets dorment encore, ceux qui, dans nos provinces, reconstituent notre histoire nationale, ceux qui ont étudié l'homme préhistorique et l'ont fait entrer dans l'histoire, ont à notre reconnaissance des titres divers, mais égaux entre eux, égaux aussi à ceux des voyageurs infatigables dont M. Maunoir nous a rappelé les glorieux travaux et qui ont si largement, et par tant de routes, ouvert l'Afrique à notre civilisation. Entre l'archéologue, l'historien et le géographe, je ne choisis pas. Nous avons besoin des uns et des autres; nous les confondons dans la même sympathie.

« Je dois une mention particulière aux représentants des Sociétés des Beaux-Arts, nouveaux venus à la Sorbonne, et qui n'ont pas tardé à y marquer leur place parmi les plus laborieux. Le remarquable rapport de M. Henry Jouin m'a permis de connaître en détail leurs travaux de cette année : ils ne le cèdent pas en intérêt à ceux des années précédentes, et ils sont encore plus nombreux.

« Vous poursuivez rapidement, Messieurs, cet Inventaire général des richesses d'art de la France qui manquait à notre pays et qui, en nous faisant connaître à tous l'étendue de notre patrimoine artistique, nous intéresse tous à sa conservation. Vous êtes devenus pour nous, par vos communications de plus en plus nombreuses, des collaborateurs journaliers. Je souhaite que ces liens se resserrent encore. Que l'initiative de vos recherches vienne de vous ou de nous-mêmes, nous sommes également prêts à vous guider ou à vous suivre.

« Messieurs, il est enfin une de vos Sections dont je n'ai pas encore prononcé le nom, mais que je suis loin d'avoir oubliée : c'est celle des Sciences économiques et sociales. Si je viens seulement à elle maintenant, c'est que j'ai quelque chose de particulier à lui dire, et qu'en vérité ce n'est pas seulement d'un échange de sympathies qu'il doit s'agir entre elle et nous, mais bien réellement d'un échange de services.

« Les questions économiques et sociales sont aujourd'hui posées, par les nécessités de notre temps, dans toutes les sociétés civilisées,

et le gouvernement de la République, plus que tout autre, doit en avoir l'incessante préoccupation.

« Il ne peut suffire à un gouvernement démocratique comme le nôtre d'avoir réalisé et définitivement fait passer dans les lois l'entière liberté politique et civile et l'entière égalité des droits.

« Il ne dépend pas de lui de réaliser à côté de l'égalité des droits l'égalité des conditions : la nature des choses ne le permet point, et l'intervention des pouvoirs publics, lorsqu'elle s'exerce dans un domaine qui n'est pas véritablement le sien, risque de produire des effets contraires aux intentions les meilleures et de déterminer des troubles économiques graves et souvent de cruelles réactions.

« Mais si le gouvernement reconnaît ainsi, et nettement, les limites possibles de son action, il doit aussi nettement prendre la résolution d'agir partout où il le peut faire, pour aider les petits, les humbles, les pauvres à s'élever à une condition meilleure, — par exemple, pour faciliter aux travailleurs industriels et agricoles les conditions de l'épargne et leur rendre les fruits de cette épargne plus assurés et plus rémunérateurs, — pour encourager ceux des patrons dont l'esprit large et bienveillant aperçoit l'amélioration du sort de l'ouvrier comme une condition de l'amélioration du sort de la société tout entière, et pour les aider à organiser les différentes institutions sur salaires, primes d'économie, participations aux bénéfices, grâce auxquelles l'association du capital et du travail pourra devenir plus étroite et diminuer les dangers de la concurrence économique, — pour instituer sur des bases équitables et sérieuses l'assurance de l'ouvrier des villes et des campagnes contre les accidents qui résultent, non des fautes personnelles, mais des risques généraux et de la force majeure même de certaines industries, — pour aider les ouvriers eux-mêmes dans leur tentatives de coopération, en leur ouvrant aussi largement que possible les travaux de l'État, des départements, des communes, des établissements publics, en abaissant autour d'eux les barrières fiscales, en diminuant pour eux les formalités, en ouvrant, en un mot, au travail coopératif le champ le plus étendu, — pour favoriser sur tous les points du territoire le développement des Sociétés qui se proposent d'assurer aux travailleurs, comme l'a si bien fait l'un de vous, Messieurs, M. Rostan, de Marseille, des habitations hygiéniques et à bon marché qui offrent dans leur saine simplicité assez

de bien-être et de charme pour retenir le père au foyer domestique, au milieu de sa famille bien portante et bien unie.

« Que d'autres sujets du même ordre, Messieurs, je pourrais citer encore, dont la solution nous presse et qui rentrent dans le cadre des études de cette jeune section dont je considère la création comme un bienfait pour notre pays!

« En parcourant ses comptes rendus de cette année, j'ai vu qu'elle avait abordé de front la plupart de ces problèmes. Nous lui demandons d'étendre encore ses recherches et d'apporter à ceux qui ont la responsabilité de la direction du pays et de la préparation de ces lois le concours précieux de ses vues indépendantes, de ses observations désintéressées.

« Messieurs, nous avons confiance dans la perfectibilité de l'homme par le double développement de la science, qui accroît ses lumières, et de la solidarité, qui accroît ses forces. Fils de la Révolution, nous espérons avec elle qu'il est possible d'établir des rapports plus équitables entre les puissants et les faibles, les heureux et les déshérités, et de mettre dans ce monde plus de justice sociale et plus de fraternité. Mais nous savons aussi que rien de durable ne peut être fondé par nous en dehors des conditions de prudence, d'examen attentif des faits, qui sont la loi des œuvres sociales comme de toutes les autres manifestations de l'activité humaine.

« L'obéissance aux résultats de l'expérience, en d'autres termes la méthode scientifique, s'impose de plus en plus à ceux qui décident et, parmi ceux-ci plus qu'à tous autres, à ceux qui gouvernent. Vous êtes, Messieurs, les dépositaires de cette méthode scientifique, et c'est pourquoi nous vous disons : Nous avons besoin de vos lumières; étudiez pour nous et avec nous; conseillez-nous.

« Messieurs, je voudrais m'arrêter là; mais je manquerais à une pieuse tradition aussi bien qu'à mes sentiments personnels, si je ne rendais un hommage respectueux et douloureux au souvenir de ceux que vous avez perdus depuis un an : MM. Hébert, Cosson, Fustel de Coulanges, Édouard Charton.

« Les remarquables travaux de M. Hébert sont certainement familiers à tous ceux d'entre vous que préoccupent les origines géologiques de notre globe. Il s'était fait une spécialité de l'étude

sur place des terrains; il en dressait la coupe; il y recueillait méthodiquement les fossiles. Vous connaissez mieux que moi les avantages de cette méthode toute nouvelle : la *stratigraphie* et ses nombreuses applications industrielles.

« M. Hébert a été le premier de nos *stratigraphes*. C'est un titre glorieux que la science contemporaine a donné justement à M. Hébert et que la science de demain lui confirmera.

« Vous vous rappellerez toujours aussi le savant botaniste Ernest Cosson, qu'une mort inopinée a enlevé aux études africaines et à la direction de la mission scientifique de Tunisie. M. Cosson, vous le savez, avait pris une part très active à l'examen de cette contrée au point de vue de l'histoire naturelle. Ses travaux constituent un ensemble des plus remarquables, autour duquel sont venus se grouper, grâce à ses efforts et au dévouement des collaborateurs qu'il inspirait, les documents relatifs à la zoologie, la paléontologie et la géologie d'un pays qu'il a exploré avec autant de soin que de sagacité. M. Cosson a prêté à l'État le concours absolu de sa personne, de sa science et de sa fortune; il l'a fait avec un zèle que sa modestie seule égalait.

« Il est un nom, Messieurs, qui ne se perdra pas : c'est celui de Fustel de Coulanges. Dans cette suite d'études, souvent admirables et qui, toutes, portent l'empreinte de la même érudition scrupuleuse et de la même féconde bardiesse, M. Fustel de Coulanges a montré les rares qualités qui ont fait de lui un maître. On les trouve partout dans son œuvre; dans ses *Recherches sur quelques problèmes d'histoire*, comme dans ses volumes sur l'histoire des institutions politiques dans la Gaule romaine, et dans ce beau livre : *la Cité antique*, où les coutumes et les lois sont habilement mais sûrement déduites d'un fait unique, le culte du foyer domestique et la religion des ancêtres. L'Académie des sciences morales et politiques et le Comité des travaux historiques et scientifiques ont fait en la personne de M. Fustel de Coulanges une perte irréparable.

« La mort de M. Charton n'a pas été moins cruellement ressentie au sein de ces deux assemblées. La collection du *Magasin pittoresque*, œuvre d'une si haute portée morale, aurait suffi à populariser, à perpétuer son nom, si d'autres titres encore ne le défendaient contre l'oubli. Ces titres sont nombreux : le *Tour du*

monde, où se trouvent soigneusement enregistrés et résumés tous les voyages contemporains; de nombreuses publications toutes pratiques, toutes écrites avec le désir d'être utile et l'unique préoccupation de l'intérêt général; la fondation à Versailles d'une importante bibliothèque populaire, inspirée par le même sentiment, nous auraient attachés à M. Charton si nous ne l'avions été par sa vie même, si laborieuse et si désintéressée, par son caractère élevé de patriote et de républicain, par toutes les qualités qui faisaient de lui un homme de bien dans toute l'acception du mot, un de ceux qu'il ne faut pas, comme l'a dit M. Frédéric Passy sur sa tombe, se contenter de louer, mais qu'il faut imiter pour attester « que la semence du bien, si largement jetée au vent par leurs mains, n'est pas tombée tout entière sur un sol ingrat et stérile ».

« Messieurs, je salue avec vous ces grandes mémoires. Ces hommes de science et de dévouement ont été la force de vos Sociétés : ils en demeurent l'exemple. Lorsque la mort, en terminant leur carrière, nous permet de l'embrasser d'un coup d'œil et de porter sur leur œuvre un jugement définitif, une pensée consolante se mêle bien vite à la tristesse que nous laisse la séparation suprême : la cause qu'ils servaient est une des plus nobles auxquelles puisse se consacrer l'activité humaine, et dans notre pays de tels serviteurs ne manqueront jamais. »

M. Charmes, directeur du secrétariat, a ensuite donné lecture du décret et des arrêtés ministériels conférant des distinctions dans l'ordre de la Légion d'honneur et des palmes d'officier de l'Instruction publique et d'officier d'Académie.

Officier de l'Instruction publique nommé sur la présentation du Comité des Sociétés des Beaux-Arts.

(Arrêté du 31 mai 1890.)

M. Couard-Luys, archiviste du département de Seine-et-Oise, correspondant du Comité[1].

[1] On trouvera à la fin du volume la liste complète des distinctions honorifiques accordées sur la présentation du Comité depuis sa création.

LECTURES

ET

COMMUNICATIONS

I

LE SCULPTEUR JACQUES MOREL

NOTES COMPLÉMENTAIRES SUR SA VIE ET SES OEUVRES

L'année dernière, M. Natalis Rondot lisait, ici même, un mémoire fort remarquable sur Jacques Morel. Après avoir établi que ce grand sculpteur du moyen âge avait vu le jour à Lyon, il nous le montrait d'abord maître ès œuvres de la cathédrale de Saint-Jean, dans sa ville natale, de 1418 à 1423 ; ensuite, en 1448, sculpteur du tombeau de Charles de Bourbon et d'Agnès de Bourgogne, à Souvigny, et enfin, d'après l'excellent livre de M. Lecoy de la Marche sur le roi René, chargé de finir le tombeau de cet illustre prince à Angers, après la mort de Jean Poncet.

Mais depuis son départ définitif de Lyon, en 1425, jusqu'à son retour momentané dans cette ville, où il passa, le 24 juin 1448, le bail à prix fait du tombeau de Charles de Bourbon, c'est-à-dire pendant vingt-trois ans de pleine production, l'histoire se taisait sur la vie et les œuvres de Jacques Morel. M. Rondot regrettait beaucoup ce long silence. « Un homme comme ce maître, nous disait-il, dont la vie de travail dépasse quarante années, a dû avoir dans les grandes entreprises de son temps une part plus grande que celle que nous lui avons assignée, d'après les rares documents qui ont échappé à la destruction. On arrivera par degrés à découvrir quels ouvrages sont sortis de sa main et dans quel cercle il a exercé son influence. » C'est cette espérance de M. Rondot que je viens aujourd'hui réaliser en partie.

Jacques Morel, comme la plupart des artistes de son temps, est essentiellement nomade. Il court sans cesse sur les grandes routes, dans les centres de construction, en quête de travail ; aussi est-ce dans tous les sens qu'il faudra chercher sa trace, et on le retrouvera souvent à l'endroit où l'on s'attend le moins. Par le prix fait du

tombeau de Charles de Bourbon, passé à Lyon, on avait appris qu'il habitait Montpellier en 1448. C'est par un marché semblable, conclu à Avignon le 10 mai 1429, que nous connaissons d'une façon tout à fait inopinée son séjour dans la ville de Toulouse — *habitator Tholozie,* — dit le texte de l'acte[1]. Il est même probable qu'il dut y contracter un premier mariage, sans que nous puissions en assigner la date précise; car nous le voyons, le 27 mai 1443, donner aux Prêcheurs de cette ville deux coussins de soie rouge, ornés de ramages verts et rouges, et divers autres meubles, conformément aux clauses d'une donation faite par sa défunte épouse, Jeanne Bonnebroche, originaire de Toulouse, à condition que les religieux célébreraient un service de *Requiem.* Jacques Morel leur fit parvenir tous ces objets d'Avignon où il séjournait alors, et leur concéda même à titre gracieux une certaine quantité de plâtre ou plutôt d'albâtre (*de gipso*) qu'il avait laissée dans leur couvent où il avait probablement exercé son art[2].

Le 10 mai 1429, dans l'acte où il était qualifié d'habitant de Toulouse, il s'était engagé à recouvrir de plaques d'argent un retable en noyer à six *pignons* et à placer sous les *pignons* six statues en argent fin. Ce retable était destiné au maître-autel de l'église métropolitaine d'Avignon et lui était commandé par un riche épicier qui s'occupait aussi de banque[3] et s'appelait Bert Busaffi. Celui-ci s'obligeait à donner 200 florins à Jacques Morel pour son salaire, et devait lui fournir les 50 marcs d'argent nécessaires à la confection du retable. Mais, comme cette dernière condition ne fut jamais remplie, Morel dut s'éloigner bientôt d'Avignon, à moins qu'il n'y fût retenu par quelque autre ouvrage, ce que nous ignorons.

De 1429 à 1441, nous ne perdons pas tout à fait sa trace; mais il nous est impossible d'assigner une date précise à aucun de ses actes.

Peut-être est-ce lui qui devait une somme de 30 marcs d'argent aux gouverneurs de Béziers et au chapitre de Saint-Aphrodise.

[1] Étude Pons, n° 1384, f° 236. Protocole déposé aux Archives départementales de Vaucluse.

[2] Étude Pons, n° 314, f° 162. *Ibid.*

[3] Il avait prêté des sommes importantes aux consuls d'Avignon pendant le siège de cette ville par les Catalans sous Pierre de Luna (Benoît XIII).

Voici du moins ce que nous lisons dans les préliminaires d'un acte de Guichard Amiéci, à la date du 25 avril 1433 : Un certain Jacques Mosselli, *ymaginator seu factor ymaginum*, avait été mis en prison, à la requête du gouverneur de Béziers et du chapitre de Saint-Aphrodise, parce qu'il ne pouvait leur rendre une somme de 30 marcs d'argent qui lui avait été préalablement confiée pour sculpter quelque statue précieuse. Ce Jacques Mosselli ne serait-il pas notre Jacques Morelli? Il exerce la même profession, porte le même prénom, presque le même nom : le notaire chargé de la rédaction de l'acte n'aura-t-il pas mis un S pour un R? Ce qui nous inclinerait à le penser, c'est que Pierre Armeti, potier d'étain, et ensuite Pierre Milhardi, *lapicide,* et Giraud Fontanier, potier d'étain, qui lui servent successivement de caution, vont prendre sa place dans la prison de la cour du Petit-Scel de Montpellier et lui permettent de recouvrer sa liberté, sont tous domiciliés à Avignon. Dans le cas où notre hypothèse serait vraie, il faudrait admettre un assez long séjour de notre sculpteur à Avignon, en 1429, pour comprendre qu'il ait pu y lier des amitiés aussi solides. Ne faut-il pas, en effet, aimer véritablement quelqu'un pour consentir à payer ses dettes et surtout à lui sacrifier sa liberté?

Si c'est Jacques Morel qui a été mis en prison à Montpellier, ce souvenir ne lui rendit pas cette ville odieuse et ne l'empêcha pas d'y obtenir très probablement des commandes importantes et lucratives. En effet, il arrive à y faire des économies s'élevant à la somme de 10 florins. Ce n'était pas précisément une fortune; mais, dans le cours de son existence besogneuse, le fait est assez rare pour être remarqué, et il ressort d'une manière évidente d'une quittance que lui donne, le 23 juin 1443, un marchand de Romans nommé Jean Béranger. Celui-ci déclare avoir reçu, en payement de 20 florins dus par Jacques Morel, 10 florins en espèces et 10 florins d'une cédule qu'il avait autrefois souscrite à Montpellier en faveur de notre artiste[1].

Dans ce même laps de temps, c'est-à-dire de 1429 à 1441, Jacques Morel travailla à la décoration de la cathédrale de Rodez, mais nous ne saurions dire à quelle date. Toujours est-il que, le

[1] Étude Pons, n° 314, f° 36. Protocole déposé aux Archives départementales de Vaucluse.

24 décembre 1444, il donna quittance à Jean Riperie, notaire à Avignon et procureur du chapitre de Rodez, de la somme de 32 florins qu'il avait reçue *autrefois* de Pierre Perron, alors chanoine de Rodez, devenu ensuite membre du chapitre de Vienne, *in diminutione obratgii per eum facti in ecclesia Ruthenensi* [1].

Quel était cet ouvrage? Nous avons vainement parcouru l'*Histoire de la cathédrale de Rodez* de M. de Marlavagne; nous n'avons pu trouver la solution du problème. Parmi les œuvres de sculpture exécutées vers cette époque nous pouvons signaler un grand bas-relief, aujourd'hui perdu, représentant l'*Adoration des Mages*, dans la chapelle de Saint-Jean-l'Évangéliste, et un retable en pierre dans la chapelle dite du Jardin des Olives, précisément à cause du sujet du retable. « L'arcade de ce dernier travail rappelle par son style le portail sud et le jubé. Elle est de la même époque, et probablement du même artiste[2]. » Nous verrons plus loin que Jacques Morel est l'auteur du portail méridional. Ne pourrait-on pas admettre qu'il avait sculpté quelques années auparavant le retable de la chapelle du Jardin des Olives?

Mais si nous ignorons la date du séjour de Jacques Morel à Montpellier et à Rodez, nous savons qu'il demeurait à Avignon au commencement du mois de mars 1441; le 4 de ce mois, il louait une maison dans la rue Peyrolerie[3], à Jean de Arris, chanoine de Saint-Pierre [4], et promettait de lui donner 10 florins par an [5]. Plus tard, il prend *ad novum accapitum* une maison de la rue Poulasserie[6] et paraît fixé dans la ville des Papes jusqu'au commencement de l'année 1445. Durant ces quatre ans, il dut employer son talent à produire quelque œuvre importante; mais malgré toutes nos recherches, nous n'avons pu découvrir ni les noms de ses clients ni les œuvres qui lui furent confiées. Il ne travailla certai-

[1] Étude Pons, n° 4, f° 60. Protocole déposé aux Archives départementales de Vaucluse.

[2] Bion de Marlavagne, *Histoire de la cathédrale de Rodez*, p. 216.

[3] Cette rue va du sud du palais des Papes, où elle est creusée dans le roc, au cloître Saint-Pierre.

[4] Peut-être Jacques Morel était-il l'auteur de cette statue en argent que Jean de Arris donne par testament au chapitre de Saint-Pierre.

[5] Étude Reynaud. Protocole de J. Girardi, 1441, f° 296.

[6] Cette rue était ainsi nommée parce qu'on y vendait autrefois la volaille; elle porte aujourd'hui le nom de rue Fromageon, dit M. Achard, *Rues d'Avignon*.

nement pas au retable de la métropole qu'il avait promis de faire, douze ans auparavant, pour le compte de Busaffi ; nous en avons la preuve dans le contrat qui fut passé, le 15 mai 1453, entre lui et le fils de son ancien client. Morel avait reçu 20 florins en acompte au moment de la conclusion du prix fait et n'avait plus entendu parler de rien jusqu'à la mort de Bert Busaffi. Ce fut alors seulement que Thomas, son fils, pour obéir à une clause expresse du *testament paternel,* voulut obliger Jacques Morel à remplir ses engagements, en vertu du contrat passé en 1429. Mais celui-ci s'y refusa énergiquement, et répondit, par acte notarié, qu'il n'était plus tenu à rien, parce qu'on ne lui avait pas fourni en temps utile, suivant les clauses du contrat, l'argent nécessaire à la confection du retable ; d'ailleurs il était retenu, disait-il, par divers travaux qu'il exécutait à Souvigny en Bourbonnais, par ordre du roi de France, *propter diversa alia opera que ipse ad faciendum recipit et facit in loco de Sauvenhi in Burbonio ex precepto serenissimi principis domini Francorum regis sibi facto* [1].

Thomas Busaffi, forcé de se rendre à ces raisons, passa avec Jacques Oboli, chanoine de Saint-Pierre et procureur de Jacques Morel, un contrat par lequel il dégageait notre artiste de ses promesses, à condition que celui-ci enverrait de Souvigny un dessin du retable et des statues, en échange des 20 florins qu'il avait reçus autrefois. Ces conditions furent remplies, et le 15 mai 1453 les parties se donnèrent quittance mutuelle et cancellèrent le contrat primitif. Le plan donné à Thomas Busaffi fut-il exécuté ? Il y a tout lieu de le croire, puisque, le 25 mai de l'année suivante, Thomas Busaffi confia le soin de sculpter le retable d'argent de la métropole à deux frères, Conrad et Barthélemy Osselen, tous deux argentiers, fixés à Avignon depuis peu de temps. Nous aurions été heureux de retrouver un dessin, une gravure de ce retable, mais toutes nos recherches ont été, jusqu'à présent, infructueuses.

Deux actes nous permettent de fixer d'une manière très approximative le départ de Jacques Morel d'Avignon. Le 31 mars 1445, il paye lui-même une dette de 2 florins et 8 gros, tandis que le 2 juin, en l'absence et au nom de son mari, Françoise, sa seconde

[1] Etude Pons, n° 1384, f° 236. Protocole déposé aux Archives départementales de Vaucluse.

femme, reconnaît devoir à Jean de Arris la somme de 41 florins; le même jour, également au nom de son mari, elle louait leur maison pour un an, à raison de 10 florins. Le locataire devait donner cette somme au prieur de Saint-Geniez, en payement du cens que Morel avait négligé de régler. Dans ces derniers actes, Morel est qualifié du titre de *factor ymaginum de Montepesulano diocesis Magalonensis*, ce qui nous porte à croire qu'il s'était rendu alors dans cette ville, où il dut rester jusqu'en 1448. On pourrait même en conclure que Morel était originaire de Montpellier. Cependant, nous sommes loin d'être de cet avis. Le même notaire, dans le même volume, dans l'acte du 31 mars, cité plus haut, se réfute lui-même et nous dit que Morel était *factor ymaginum Lugdunensis*. Ce qui rend sa pensée plus explicite, c'est qu'après avoir écrit d'abord *Lugdunensis diocesis*, du diocèse de Lyon, suivant l'usage alors universellement adopté, il a soin de raturer le mot *diocesis* pour nous bien faire entendre que Morel était de la ville de Lyon. Ce point a été parfaitement élucidé par M. Rondot, et il est inutile d'y insister.

Le même M. Rondot, en nous révélant la présence à Rodez d'un artiste portant le nom de Jacques Maurel qui s'oblige, en 1448, à diriger la construction du portail méridional de la cathédrale de cette ville, ne croit pas pouvoir le confondre avec le grand sculpteur lyonnais, parce que Jacques Maurel de Rodez dirigea l'entreprise du portail de 1448 à 1456 et y travailla même de ses mains, tandis qu'à la même époque, Jacques Morel de Lyon exécutait à Souvigny le tombeau de Charles de Bourbon, ainsi que je viens d'en donner à l'instant une nouvelle preuve.

La raison paraît péremptoire, et cependant nous ne pouvons partager l'avis de M. Rondot; nous croyons, au contraire, que Jacques Maurel de Rodez et Jacques Morel de Lyon ne sont qu'un seul et même artiste, et voici pourquoi. La différence d'orthographe des deux noms ne prouve absolument rien, ainsi que l'a si bien démontré M. Rondot à propos de Moreau, le sculpteur du roi René, qu'il confond à bon droit avec Jacques Morel; aussi bien n'est-ce pas cette raison qui l'a déterminé à faire deux personnages distincts de l'architecte du portail de la cathédrale de Rodez et de Jacques Morel, mais uniquement la question de résidence. Or, l'une des clauses du contrat passé par Jacques Maurel avec le cha-

pitre de Rodez, le 15 octobre 1448, porte que l'architecte sera tenu de passer, chaque année, quatre mois dans la ville, pour la surveillance des travaux, dont deux mois aux environs de Pâques et les deux autres aux environs de la Saint-Michel, *item fuit factum et conventum per et inter dictas partes quod dictus magister Jacobus lapicida debeat et teneatur anno quolibet dictarum octo annorum facere in presenti civitate ad fines dicti operis continuandi et tractandi per spatium quatuor mensium residenciam continuam, videlicet per duos menses juxta et circa resurrectionis Domini et reliquos duos menses juxta et circa beati Miquael arcangeli festivitates*[1]. Il était donc possible à Jacques Morel de mener de front le tombeau de Souvigny et le portail de la cathédrale, où sept ouvriers travaillaient constamment sous ses ordres et d'après sa direction. Cette clause même d'un séjour obligatoire pendant quatre mois à Rodez suppose et prouve que Jacques Morel avait ailleurs une entreprise importante où sa présence était également nécessaire. La distance entre Rodez et Souvigny n'était pas infranchissable à des voyageurs tels qu'étaient nos ancètres et particulièrement les artistes du moyen âge. Il semble que nous pourrions conclure avec quelque probabilité à l'identité des deux artistes; mais ce qui nous confirme davantage dans ce sentiment et nous permet d'arriver à une sorte de certitude, c'est que Jacques Morel de Lyon avait travaillé à Rodez avant 1444 pour le compte du chapitre de la cathédrale, ainsi que nous l'avons vu plus haut; c'est alors qu'il dut donner des preuves de son incontestable talent, obtenir les bonnes grâces du chapitre, et mériter l'importante commande de ce portail où son génie pouvait se donner libre carrière.

« Ce portail compris, à l'instar du portail septentrional, entre deux puissants contreforts, est bâti entièrement en pierre calcaire. Il s'élève, non comme un placage mince et sans profondeur, mais en parpaing, sous un arc de décharge noyé dans le mur à une grande hauteur. L'archivolte du portail présente trois voussures supportées par autant de colonnettes. La première voussure est décorée à l'intrados d'une guirlande de festons trilobés. Un galbe très haut et très aigu couronne le portail. Ce galbe se termine par

[1] Nous devons ce document à l'obligeance de M. Lempereur, archiviste de l'Aveyron.

un panache. Les rampants du galbe sont garnis de feuilles enroulées. Toutes les moulures sont prismatiques. Le portail a deux ouvertures séparées par un trumeau et surmontées d'un linteau droit. Le tympan, au lieu d'être obscur comme celui du portail nord, est percé d'une claire-voie à compartiments flamboyants et vitrée. Au sommet du galbe s'ouvre une petite rose de forme très élégante. Dans les retours d'équerre deux aiguilles prismatiques, chargées d'ornements, s'élancent des deux côtés de l'archivolte jusqu'au niveau de la rose. »

« Les statues jouaient un très grand rôle dans l'ornementation de ce portail. Le bail à forfait de 1448 porte qu'il devait y en avoir cent huit et plus au besoin [1]. »

Morel devait employer huit ans à terminer ce portail, mais il ne paraît pas, d'après les documents fournis par M. de Marlavagne et cités par M. Rondot, qu'il y soit venu travailler régulièrement pendant tout ce temps, conformément aux clauses du contrat. Ce qui est certain, c'est que, en 1456, il avait abandonné sottement son entreprise sans prendre la peine de saluer son hôte, chez qui il était logé aux frais du chapitre, *hospite insalutato*, et que les chanoines de Rodez furent obligés de faire terminer son œuvre par un maître maçon appelé Tibaud Sonier et chargèrent Guillaume Desfosses et Pierre Viguier, *imaginarii*, du soin de sculpter les statues; Jacques Morel avait été probablement attiré à Angers par le roi René qui voulait lui confier le soin de terminer son tombeau, laissé inachevé par les Poncet. La gloire de servir un prince connu pour son amour des arts et peut-être le désir de mettre un peu d'ordre dans ses finances avaient-ils entraîné Jacques Morel à prendre la fuite?

Il est certain que durant toute sa vie il a travaillé largement à accréditer le proverbe si justement applicable aux artistes d'autrefois, et qu'il fut toujours « gueux comme un peintre ». En 1423, il part de Lyon sans payer sa part des aides et n'arrive à solder son arriéré que par petits payements successifs; c'est probablement lui qui emporte 30 marcs d'argent au chapitre de Saint-Aphrodise; à Avignon, il n'arrive pas à payer son propriétaire et se voit obligé de lui passer des obligations; il ne paye pas même le cens, et en

[1] Bion de Marlavagne, *Histoire de la cathédrale de Rodez*, p. 148.

est réduit à sous-louer sa maison pendant une absence, en priant le sous-locataire de se charger de ce soin ; il contracte des emprunts pour la somme de 2 florins et 8 gros. Un jour, il a réussi à économiser 10 florins; il en fait le placement, mais bientôt il emprunte 20 florins à son débiteur. Il lui reste donc 10 florins de dettes, et, à sa mort, il est propriétaire de cinq sols! Qu'importe! en dépit des poursuites et même des atteintes de la misère, il a toujours été un grand sculpteur. On a fait, de nos jours, beaucoup de théories sur l'influence que la fortune peut avoir sur les artistes. Les uns ont opté pour la misère, les autres pour la richesse; d'autres enfin, et nous serions de cet avis, souhaiteraient au talent la médiocrité dorée dont parle le poète. En somme, la richesse ou la pauvreté sont choses assez indifférentes au génie. On peut gérer mal ses affaires, négliger de payer l'impôt et enfanter des chefs-d'œuvre. A l'appui de ce sentiment les noms viennent nombreux sous notre plume : contentons-nous de celui de Jacques Morel.

Quoi qu'il en soit de ces théories, il demeure acquis à l'histoire de l'art que Jacques Morel, après avoir quitté sa ville natale en 1423 ou 1425, était venu s'établir à Toulouse en faisant peut-être des haltes dans les villes qu'il traversait, et qu'il y habitait encore en 1429. Il vint alors à Avignon, de là se rendit *probablement* à Béziers avant 1433, habita ensuite Montpellier, travailla à la cathédrale de Rodez, revint se fixer à Avignon de 1441 à 1445, retourna à Montpellier, d'où il s'éloigna définitivement en 1448. C'est alors qu'il s'occupa simultanément du tombeau du duc Charles de Bourbon et du portail méridional de la cathédrale de Rodez. Il vint enfin s'établir à Angers, où il mourut vers le mois de septembre 1459.

La plupart de ces renseignements, trouvés dans les archives des notaires d'Avignon, nous semblent d'un bon augure pour l'avenir. Si les archéologues et les archivistes des diverses villes où Jacques Morel a passé se mettent à l'œuvre, nous finirons par faire connaître à fond la vie et les travaux de ce grand artiste, hier encore inconnu, et qui mérite d'occuper une des premières places parmi les sculpteurs français.

L'abbé Requin,
Correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts,
à Avignon.

II

ANTOINE LE MOITURIER

Antoine le Moiturier, ou maître Anthoniet, comme on l'appelait de son temps, était réputé le meilleur ouvrier du royaume de France ; à Dijon, il eut, dit-on, pour élève Michel Colombe, qui le qualifie de « souverain tailleur d'imaiges[1] », et pourtant, c'est à peine aujourd'hui si quelques amis des Arts savent qu'il a existé ; la Renaissance oublia son nom, le grand siècle dédaigna et mutila ses œuvres. Notre siècle, plus éclectique, et aussi plus français sur ce point, s'est donné la tâche de réhabiliter ces artistes oubliés de notre pays, de faire connaître leurs noms, et de désigner les œuvres dues à leur génie : ce ne sera pas sa moindre gloire.

Antoine le Moiturier naquit à Avignon, nous ne saurions dire en quelle année, mais probablement vers 1425. En effet, il est en pension chez un potier d'étain nommé Jean Volard, de 1449 à 1452, et il passe avec lui plusieurs contrats sans avoir recours à l'autorité paternelle, ce qui semble prouver qu'il avait alors atteint l'âge d'homme ; d'autre part, il alla s'établir définitivement à Dijon en 1493, et il nous paraît difficile qu'il ait pris une pareille détermination arrivé à une extrême vieillesse. Son lieu d'origine est indiqué par de nombreux actes que nous avons sous les yeux et où il est toujours appelé *factor ymaginum de Avinione*[2], *ymaginator lapidum de Avinione*[3], *factor sive scisor ymaginum lapidum et*

[1] *Documents inédits pour servir à l'histoire des Arts en Touraine,* par M. Ch. de Grandmaison, p. 198. C'est M. de Laborde, d'ordinaire si bien informé, qui affirme que Michel Colombe fut l'élève du Moiturier, mais sans indiquer la source où il a puisé ce renseignement. Nous aurions été d'autant plus aise de la connaître que, de nos jours, on n'ose plus affirmer ce séjour de Michel Colombe en Bourgogne. Voir Antony Rouillet, *Michel Colombe et son œuvre,* p. 11.

[2] Étude Pons, n° 394, le 15 mars 1493. Minutes déposées aux Archives départementales de Vaucluse.

[3] *Ibid.*, n° 1385, f° 133.

fustearum de Avinione [1]; l'un d'eux même est encore plus explicite, et fixe définitivement la question : il dit que le Moiturier est originaire d'Avignon, *habitator et oriundus Avinionis* [2].

Il était le neveu de Jacques Morel, le fameux sculpteur lyonnais du quinzième siècle, ainsi que nous l'apprend en termes très clairs Agnès de Bourgogne, sœur de Philippe le Bon; elle écrit à son frère pour la sculpture du tombeau de leur père, Jean Sans peur, et lui recommande « maistre Anthoniet, neveu de feu le maistre qui a fait la sépulture de feu M. le duc de Bourbon [3] ». Tout nous porte à croire que Jacques Morel fut son maître, ou tout au moins son guide dans l'art de la sculpture, pendant les quatre années qu'il passa à Avignon, de 1441 à 1445, et, s'il en est ainsi, on peut dire que l'élève fut digne du maître.

Les plus anciens documents que nous ayons sous les yeux semblent nous montrer le Moiturier prêt à quitter Avignon. Le 12 octobre 1452, il rend à Perrinet de Serra, potier d'étain, 24 florins que celui-ci lui avait autrefois prêtés; le lendemain, il paye sa nourriture à Jean Volard, également potier d'étain, chez qui il était pensionnaire depuis trois ans, et lui donne une maison qu'il possédait au Portail Magnanen *ob dilectionem et amorem quos habet erga Johannem Volardi* [4]. Après cela, il disparaît d'Avignon; du moins, nous ne retrouvons plus sa trace jusqu'en 1461, si ce n'est une fois, le 21 novembre 1454, où il solde 24 florins à Simon Béginel, tant pour des réparations que celui-ci a fait exécuter à la maison du Moiturier que pour régler une ancienne dette [5].

Ce Béginel était encore potier d'étain de son métier. C'est le troisième que nous rencontrons dans cette courte notice, et déjà bien des fois nous avions remarqué des relations habituelles entre ces modestes artisans et des sculpteurs de grand talent. Hier, c'était avec Jacques Morel, aujourd'hui avec le Moiturier et d'autres encore; ces artistes n'auraient-ils pas été chargés de sculpter les modèles de ces modestes ouvriers qui ont rendu l'*art* de l'étain si

[1] Étude Pons, n° 1394, le 12 octobre 1461.
[2] Protocole de Jacques de Brieude. Étude de Me Giraudy, notaire à Avignon.
[3] Archives départementales de la Côte-d'Or, B, 310.
[4] Étude Pons, n° 19, f° 158.
[5] Protocole Girardi, 1454. Étude de Me Reynaud, notaire à Avignon.

célèbre au moyen âge, et dont la plupart des œuvres sont malheu reusement perdues pour nous?

Le 14 avril 1461, nous avons enfin à signaler une œuvre de maître Anthoniet. Ce jour-là, il promet de sculpter un retable pour le maître-autel de l'église Saint-Pierre d'Avignon à Jacques Oboli, chanoine de cette collégiale [1]. Il devait recevoir de celui-ci pour son salaire une maison sise dans la rue des Trois-Pilats sur le Planet [2] du Petit-Paradis, un jardin contigu à la maison, un autre jardin à peu de distance, aboutissant à la rue de la Colombe (aujourd'hui des Trois-Colombes), 30 florins, deux tonneaux de vin clair et deux barraux [3] de vin du pressoir. A ces conditions éminemment pratiques, le Moiturier s'engage à sculpter un tabernacle sous lequel s'abritera le Christ, les statues des trois Marie, celles des apôtres saint André, saint Jean et saint Jacques, hautes de cinq palmes, une Notre-Dame de Pitié sous un tabernacle, et quatre *hystoires* en relief, *facere IIII hystorias et eas ponere in uno tablello de petra*.

Le Moiturier, qui avait demandé un an et demi pour terminer cette œuvre, dut se mettre au travail immédiatement; mais, le chanoine Oboli étant mort sur ces entrefaites, il interrompit l'ouvrage, s'éloigna même d'Avignon, et ne se remit à la sculpture du retable que le 6 avril 1463, après avoir passé avec le chapitre un nouveau marché. Les chanoines apportèrent à l'ancien traité des modifications importantes; ils prescrivirent la continuation de ce qui était déjà commencé, mais à la place du Christ en croix qui devait dominer tout le retable, ils demandèrent une représentation du Jugement général, et d'abord, la statue de Notre-Seigneur assis sur un trône, haute de six palmes, au milieu de quatre anges, hauts de quatre palmes, dont deux devaient porter les instruments de la Passion, et les deux autres, sonner de la trompette; au-dessous, l'artiste devait figurer la résurrection des morts et y sculpter seize personnages; en outre, les statues des apôtres saint Pierre et saint Paul et douze *represias* [4].

[1] Ce même chanoine était procureur de Jacques Morel et avait arrangé l'affaire que ce sculpteur avait avec Thomas Busaffi, pour la sculpture du retable en argent du maître-autel de l'église métropolitaine d'Avignon. Cf. p. 91.

[2] Petite place. — Voir le prix fait aux Pièces justificatives.

[3] Le barral équivalait à 50 litres à peu près.

[4] Voir aux Pièces justificatives.

Le monument tout entier avait à peu près sept mètres de hauteur; il était divisé en trois parties bien distinctes : probablement au bas, sur les gradins de l'autel, Notre-Dame de Pitié, et les quatre bas-reliefs du premier prix fait; au milieu, la Résurrection des morts, encadrée par les statues des apôtres Pierre et Paul; et enfin, au sommet, Notre-Seigneur et les quatre anges, surmontés de pinacles et de dais richement sculptés. Le tout était encastré dans le mur intérieur de l'abside et fixé avec des crampons en fer. A la fin du seizième ou au commencement du dix-septième siècle, sous prétexte de décorer le sanctuaire et de l'orner dans le style du temps, on y fit placer des boiseries d'un goût douteux et d'une exécution assez médiocre, et des barbares détruisirent à coups de marteau le magnifique monument d'Antoine le Moiturier. Ils n'y laissèrent que l'encadrement de la partie supérieure, les pinacles du sommet, l'auréole croisée qui couronnait la tête du Christ, un tronçon de rinceau de feuilles de vigne et de raisin qui sépare la partie supérieure de celle du milieu, enfin les deux anges du côté gauche, l'un portant la croix, l'autre sonnant de la trompette : la main qui tenait la trompette et la trompette elle-même ont été brisées. Ces précieux restes, d'une facture délicate, nous font regretter encore plus la perte de ce chef-d'œuvre; ils sont aujourd'hui masqués par les boiseries, et c'est à peine si l'on peut y atteindre en se glissant péniblement entre les boiseries et le mur.

Entre temps, peut-être de 1452 à 1461, le Moiturier avait entrepris un travail important à l'abbaye de Saint-Antoine en Viennois, et c'est probablement de là que la duchesse de Bourbon, Agnès de Bourgogne, l'envoya à Philippe le Bon, son frère, pour achever le tombeau de Jean Sans peur. Que faisait le Moiturier à Saint-Antoine, où il resta par intervalles jusqu'à la fin de 1464? Nous l'ignorons; peut-être décorait-il la chapelle de la Sainte-Trinité, due à la libéralité d'Antoine de Montchenu (1441); mais nous indiquons ceci sous toutes réserves. Nous n'avons rien trouvé, dans les histoires de la célèbre abbaye, qui ait pu nous guider sûrement dans nos recherches. Un habile critique d'art pourrait peut-être reconnaître à Saint-Antoine les œuvres dues au ciseau du Moiturier, en se pénétrant bien du style et du caractère des nombreux personnages sculptés sur le tombeau de Jean Sans peur.

Nous avons longtemps hésité pour savoir s'il fallait attribuer ce

tombeau à Antoine le Moiturier d'Avignon ou à un autre artiste du même nom exerçant son art dans la capitale de la Bourgogne. M. de Laborde dit, en effet, que le Moiturier travailla, en 1461, à la sépulture du duc Jean, et qu'il termina ce monument en 1468. Comment concilier cette première date avec les travaux entrepris par le Moiturier pour le compte du chapitre de Saint-Pierre, à Avignon? On pourrait tout expliquer par de fréquents voyages entre les deux villes. Mais M. de Laborde, pour cette partie de son admirable ouvrage sur *les Arts à la cour de Bourgogne,* n'a consulté que des sources de seconde main, comme il nous le dit lui-même dans sa préface (p. LXXIII), et les documents officiels vont nous permettre de donner une solution à la difficulté.

Le 11 avril 1443, le duc Philippe le Bon passa un marché avec un sculpteur espagnol nommé Jean de la Huerta dit d'Arroca, et lui commanda de faire, dans le délai de quatre ans, à partir du jour où le marbre lui serait fourni, et moyennant la somme de 4,000 livres, le tombeau de Jean Sans peur et de sa femme, Marguerite de Bavière[1]. Dix-huit ans se sont écoulés sans qu'on voie la fin du travail; les tabernacles sont terminés, bien exécutés, au dire des experts; mais les gisants, qui étaient en pierre de mauvaise qualité, se sont brisés, et Jean de la Huerta refuse de les recommencer. Il laisse son travail inachevé, s'en va à Chalon, puis à Mâcon, d'où il ne veut plus sortir, prétextant qu'il est malade[2].

C'est alors que, le 13 novembre 1462, les officiers du duc Philippe le Bon écrivent à leur maître et l'informent qu'on a substitué l'albâtre de Saint-Lothain à celui de Foncine qui est de mauvaise qualité; ils lui disent en outre que la duchesse de Bourbon, désirant que l'ouvrage (le tombeau de Jean Sans peur) soit fait par « bon et expert ouvrié », a envoyé « par deça un notable maistre Antoine le Moyturier, nepveu de feu le maistre qui a fait la sépulture de feu M. le duc de Bourbon[3] ».

Le Moiturier était donc venu à Dijon dans le courant de

[1] Archives départementales de la Côte-d'Or, B, 310. Nous devons tous les documents qui concernent le tombeau de Jean Sans peur à l'obligeance de M. Garnier, archiviste de la Côte-d'Or.

[2] Archives départementales de la Côte-d'Or, B, 310.

[3] *Ibid.*

l'année 1462[1]; il y séjourna quarante et un jours et reçut 23 livres et 3 gros pour ses vacations[2]. Pendant ce temps, il choisit l'albâtre de Saint-Lothain qu'il préférait à celui de Foncine, en refusa deux blocs parce qu'ils étaient « vaigneux et non convenables », retourna à Saint-Antoine où il demeurait alors, et attendit le bon plaisir du duc Philippe, que ses officiers avaient consulté dans leur lettre du 13 novembre 1462. A quel moment le duc agréa-t-il le Moiturier comme sculpteur du tombeau de son père? Rien, jusqu'à présent, ne permet de répondre à cette question. Mais ce fut seulement après le 1er octobre 1464, sans que nous puissions autrement préciser la date, que « trois graus et gros quartiers de pierre furent amenés de la perrière ou gisière de Saint-Lothain en l'ostel de maistre Anthoine le Moyturier, tailheur d'imaiges et ouvrier de ladite sépulture[3] ».

Les documents en font foi, le Moiturier ne se mit à l'œuvre que vers la fin de 1464, au moment où on lui apporta les matériaux dans sa maison; il lui restait donc, de 1461 à cette date, le temps et la facilité d'entreprendre et de terminer les travaux de l'abbaye et le retable de l'église de Saint-Pierre; et voici comment on pourrait expliquer l'emploi de son temps. Après avoir promis, au mois d'avril 1461, de sculpter le retable de Saint-Pierre, il se met à l'ouvrage et reste à Avignon jusqu'après le 12 octobre de cette année, puisque, à cette date, il prend un apprenti nommé Jean Morel, *alias* le Clerc; mais la mort du chanoine Oboli, son client, vint interrompre son travail. Le Moiturier se rendit alors à Saint-Antoine; il s'en éloigna pendant quelque temps pour aller à Dijon examiner le travail dont lui avait parlé Agnès de Bourgogne. Il retourna immédiatement après à Saint-Antoine, d'où il revint à Avignon au mois d'avril 1463. Là, il termina l'ouvrage qui lui avait été confié, et remonta enfin à Dijon, à la fin de 1464, pour s'y fixer et travailler à la sépulture du duc Jean.

Tout le monde connaît ce splendide mausolée destiné à recevoir les dépouilles mortelles de Jean Sans peur et de Marguerite de Bavière : il est un des plus beaux ornements du Musée de Dijon. Le dé du tombeau, élevé sur un vaste socle de marbre noir nette-

[1] Archives départementales de la Côte-d'Or, B, 310.
[2] *Ibid.*, B, 1751, fos 239, 299 et 300.
[3] *Ibid.*, B, 1754, fo 161.

ment profilé, est entouré d'une riche galerie gothique d'un travail exquis et d'une richesse merveilleuse ; la galerie est formée par une suite de dais, de tabernacles, comme on les appelait alors, séparés par des faisceaux de colonnes de marbre blanc surmontés d'élégants clochetons. Sous la galerie, l'artiste a placé quarante statuettes en marbre blanc, d'un fini et d'une délicatesse surprenants, qui se détachent nettement sur un fond sombre. Sur une table de marbre noir, de même style que le socle, deux grandes statues en albâtre sont couchées, celle de Jean Sans peur revêtu de son armure et celle de Marguerite, sa femme, ayant chacune un lion sous les pieds; près de leurs têtes, quatre anges, les ailes déployées, tiennent, les uns le heaume du vaillant duc, les autres l'écusson de Marguerite de Bavière.

On a souvent comparé ce tombeau à celui de Philippe le Hardi. dû au ciseau de l'illustre Claude Slutter. Le premier est une merveille de richesse et de travail ; le second, d'un dessin plus sévère, d'une harmonie plus grave, plaît davantage aux artistes. Nous n'en sommes nullement étonné; mais, quoi qu'il en soit de cette préférence, le tombeau de Jean Sans peur n'en est pas moins un chef-d'œuvre. S'il paraît trop chargé d'ornements, il faut voir en cela une manifestation du goût régnant alors et auquel, malgré tout son mérite, le sculpteur qui nous occupe ne sut pas complètement échapper.

Quelle est la part qui revient dans ce travail à Jean de la Huerta et au Moiturier? Au premier, le plan général imité de celui du tombeau de Philippe le Hardi; au second, l'ensemble de la décoration, et surtout les statues de Jean et de Marguerite. Jean de la Huerta avait, il est vrai, sculpté les gisants, comme nous l'avons déjà dit, et même les piliers, plorans, anges, angelos et tabernacles, car les officiers du duc de Bourgogne donnent 6 florins à Jean de Monsteret qui amène ces divers ouvrages de Dijon à la Chartreuse [1]; mais les gisants furent brisés, et le Moiturier fut expressément appelé à Dijon pour les refaire; il dut probablement refaire un grand nombre de statues et de statuettes, puisque le 29 septembre 1465 [2] cet artiste reçoit la somme de 20 livres en acompte

[1] Archives départementales de la Côte-d'Or, B, 1750, f° 228.
[2] *Ibid.*, B, 1754, f° 162.

du payement « des gisans, plourans, angelots et autres ouvraiges d'imagerie que de présent il fait pour ladite sépulture », et ailleurs, le 12 décembre 1466[1], il donne quittance de 30 livres reçues « pour parfaire, polyr et achever tous les angelos, plourans, tabernacles et lampettes[2] ». Faut-il admettre du moins que le Moiturier ait sculpté ces statues sur les dessins de Jean de la Huerta, ce qui diminuerait sensiblement le mérite artistique de son œuvre? Assurément non, au moins pour les deux gisans, et peut-être aussi pour tous les autres personnages. Le texte d'un nouveau marché, conclu le 4 novembre 1466, entre l'artiste et la Chambre des comptes, n'existe malheureusement plus aux archives de Dijon; mais, à son défaut, une quittance nous éclairera sur le point particulier qui nous occupe. Le Moiturier reçoit un acompte de 30 livres tournois pour les deux gisans de la sépulture... « que mondit seigneur fait faire *selon les patrons que ledit maistre Anthoine a sur ce faiz,* qui ont été corrigiez et amendez par mondit seigneur[3] ». D'après les clauses du nouveau contrat, le tombeau devait être achevé trois ans après; aussi le Moiturier se mit activement à l'œuvre, et, le 15 juin 1470, les experts rendirent leur rapport sur le monument, déjà mis en place et complètement terminé. Le Moiturier reçut alors 91 livres 11 gros, en solde des 650 livres qui lui avaient été promises[4].

Nous ne savons pas ce qu'il devint alors; mais il est probable que l'ouvrage de premier mérite qu'il venait d'achever à Dijon lui attira de nouvelles commandes dans cette ville. Nous ne le retrouvons que le 14 novembre 1478 à Avignon, où il devait être depuis quelque temps, car il paya 15 florins tant pour sa pension que pour l'achat de diverses marchandises; mais les dispositions qu'il prit à ce moment nous le montrent sur le point de quitter de nouveau la ville : il loua en effet ses vergers et sa maison à Jean Estassy, et ne s'y réserva que deux pièces, l'une au premier, dont il fit sa chambre, et l'autre au rez-de-chaussée. Cette dernière pièce devait lui servir d'atelier dans les séjours intermittents qu'il ferait à Avignon, *pro operando de sua arte, quando erit in civitate,* dit

[1] Archives départementales de la Côte-d'Or, B, 1760, f° 137.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*, B, 4513, f° 125.

le contrat de location [1]. Il y reparaît de nouveau en 1482, et donne une procuration à Perrinet Bocquini, chanoine de Saint-Pierre, par laquelle il le charge de retirer le loyer de sa maison de la rue des Trois-Pilats; le 17 mai 1486, il lui renouvelle sa procuration, en lui adjoignant un sculpteur nommé Nicolas Beaucois [2]. Enfin, le 15 mars 1493, il échange d'abord sa maison et ses deux vergers contre une vigne du chanoine Bocquini; puis, revenant le jour même sur sa décision, il vend ces immeubles au même chanoine pour la somme de 70 florins [3]. Le Moiturier était alors fixé à Dijon, ainsi que l'exprime très clairement le texte de l'acte — *Anthonium le Moiturier, de Avinione, nunc habitatorum ville Divionis,* — et il est fort probable que c'est dans cette ville, où il avait donné des preuves si éclatantes de son talent, qu'il voulut finir ses jours.

Les documents que nous venons de fournir ont leur importance, mais ils laissent encore bien des points obscurs dans cette vie si intéressante pour l'histoire de l'Art.

Le Moiturier naquit à Avignon. Mais quand? Il y travailla, mais, en dehors de son travail à Saint-Pierre, à quels ouvrages? A quelle œuvre fut-il employé à l'abbaye de Saint-Antoine en Viennois? Que fit-il de 1452 à 1461, de 1470 à 1493? Voilà trente et un ans de sa vie à mettre en lumière. Espérons dans l'avenir; peut-être réserve-t-il des surprises agréables.

Il resterait maintenant à examiner quelle est la valeur de l'œuvre du Moiturier, à quelle école il se rattache, quelle influence a exercée sur lui le génie de Claux Slutter et de Jacques Morel, son oncle. Mais deux têtes d'anges, quelques ornements à Avignon, et les souvenirs, un peu effacés par le temps, du tombeau de Jean Sans peur, ne peuvent nous fournir les éléments nécessaires pour formuler un jugement solide. Nous reviendrons peut-être un jour sur ce sujet. Il nous suffit pour l'instant d'avoir publié quelques documents intéressants sur la vie d'un des plus grands artistes qu'ait vus naître la ville des Papes.

L'abbé Requin,
Correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts, à Avignon.

[1] Protocole de Jean de Gareto, 1478, f° 320. Étude de Me Giraudy.
[2] *Ibid.*, 1486, f° 320.
[3] Étude Pons, n° 394.

PIÈCES JUSTIFICATIVES

I

Pro domino Jacobo Oboli, canonico sancti Petri, et magistro Antonio le Moytoyer, lapiscida.

Anno quo supra (1461) et die XIIII aprilis, dictus magister Antonius bonâ fide, etc., per se et suos promisit dicto domino Jacobo presenti, etc., facere et operari pro ecclesia Sancti Petri bene et debite sequentia :

Primo, unum cobereelementum prout est designatum cum pignaculo pro revestiendo crucifixum.

Item tres Marias prout sunt inter eos divisate.

Item XII duodecim represias (?) prout sunt devisate.

Item duas filaterias et pechinam bene et debite.

Item tres ymagines, et perficere sanctum Johannem, de quinque palmis videlicet : Sanctum Andream, sanctum Johannem Apocalypsi et sanctum Jacobum.

Item Nostram Dominam de Pietate et IIII ystorias et eas ponere in uno tablello de petra et unum parvum tabernaculum supra Nostram Dominam.

Item parvas claves prout est ordinatum et devisatum.

Item promisit perficere et complere primum crucifixum.

Que omnia universa et singula idem magister Antonius promisit perficere, complere ac bene et debite operari hinc ad unum annum cum dimidio et interim quandocumque prout erit opus pro edificio dicte ecclesie.

Et vice versa, prefatus dominus Jacobus dedit, cessit et remisit dicto magistro Antonio presenti, etc., insolutum pro dictis operibus prout supra per dictum Antonium faciendis et complendis ea que sequuntur : primo, unum hospicium situm Avinione in parrochia sancti Symphoriani in planeto vocato parvo Paradiso usque Tria Pilaria, franca (*sic*) ab omni censu, confrontans ab oriente cum quadam parva traversia non transeunte, ab occidente cum hospicio olim vocato Petit Paradis, et a meridie cum planeto dicti parvi Paradisi, et a borea cum viridario sequenti ; item dedit ut supra in solutum dictum viridarium contignum dicto hospicio, confrontatum ab oriente cum viridario Ysabelle uxoris magistri Johannis Alardi, et ab occidente cum viridario dicti hospicii parvi Paradisi, et a borea cum bedali Durensole, et a meridie cum hospicio franco superius confrontato ; quod quidem viridarium tenetur sub directo dominio nobilium Cabassolarum et sub censu annuo XX[ti] unius denariorum turonensium parvorum ; item dedit ut superius in solutum eidem magistro Anthonio quoddam aliud

suum viridarium, cujus certa pars teneretur sub directo dominio dictorum nobilium Cabassalorum et sub censu annuo II solidorum VIII denariorum turonensium, et alia pars clavarie domini nostri pape et sub censu annuo VI denariorum turonensium, confrontans ab oriente cum platea in qua ponuntur vivaria banastonorum ad balneandum (?), ab occidente cum viridario domini (le nom manque), a meridie cum bedali Durensole, a borea cum carriera vocata de la Colombe et cum aliis confrontibus, etc. Item plus, triginta florenos currentes quos sibi solvere promisit prout faciet dictum opus. Item duo vasa vini clarete et XII barralia vini districtus, que duo vasa et XII barralia districtus sibi tradere promisit in vendemiis proxime futuris ad redumptive.

Quas quidem, etc. Et nichil fecisse, etc.

Actum Avinione, in domo sive camera dicti domini Jacobi, presentibus, etc.

(Origine. Prot. de Jacques Girardi, année 1461, f° 209. Etude de Me Reynaud, notaire à Avignon.)

II

Cum dudum venerabilis vir dominus Jacobus Oboli, dicte ecclesie collegiale sancti Petri Avinionensis condam canonicus, certa pacta fecerat cum dicto Antonio Moturier de faciendo certum opus in retabulo novi (*altaris* ou *chori*) ecclesie collegiate sancti Petri Avinionis, videlicet cum incorberamentum quodam pignaculo et certas ymagines prout de premissis latius constat instrumento sumpto et recepto per discretum virum magistrum Jacobum Girardi, notarium publicum, sub anno et die in eodem contentis.

Verum cum, non completo dicto opere, dictus dominus Jacobus Oboli dies suos in Domino clauserit extremos et dictum opus remaneat imperfectum, ipsique dominus decanus, canonici et capitulum predictum cupiant et effectent ut dictum opus continuatur et suum sortiatur effectum non eo modo quo in instrumento predicto describitur, sed prout inferius subicietur;

Igitur hinc siquidem fuit et est, quod anno a nativitate Domini millesimo quadringentesimo sexagesimo tertio et die sexta mensis aprilis, congregati personnaliter reverendissimus Pater dominus Nicholaus Lescius de Vulterris, legum doctor, decanus, domini Huguetus Bartholonis, precentor, Johannes Consolin, Johannes Amorosy et Dalmatius Cordery, nomine et vice dicti totius capituli cum dicto magistro Anthonio convenerunt ut sequitur, videlicet quod idem magister Anthonius le Moyturier teneatur et debeat continuare picturam secundum quod inceptum est;

Item retabulum magni altaris secundum etiam quod fuit et est inceptum secundum artem munite massonerie;

Item judicium generalis in quo sunt ymagines sequentes, scilicet : ymago Christi longitudinis sex palmarum sedendo super tronum;

Item quatuor angelos, quemlibet altitudinis quatuor palmarum, duo cum tubis, reliquos portantes arma sive instrumenta passionis Domini nostri Jesu Christi;

Item subtus ymagines predicte et super primum corberamentum ab infra faciat monumentum resurgentium usque ad numerum sexdecim;

Item duas ymagines sanctorum Petri et Pauli longitudinis cujuslibet quinque palmarum;

Item duodecim represias.

Quasquidem ymagines et totum opus predictum promisit bene et fideliter facere et reddere completum a festo sancti Johannis Baptiste prope futuro in duos annos hic Avinionis et in domo ejusdem magistri Anthonii, que domus fuit dicti quondam domini Jacobi Oboli canonici dicte ecclesie Sancti Petri.

Et deinde in dicta domo, ipsi domini de capitulo teneantur recipere et portare facere premissa ad dictam ecclesiam Sancti Petri et ibidem facere edificare et reponere eorum propriis sumptibus et expensis, et ipse magister Anthonius teneatur et debeat conducere premissa de dicta domo usque ad prefatam ecclesiam Sancti Petri Avinionis ejus periculo.

Pro quibus edificio et opere, ultra et soluta per ipsum dominum Jacobum Oboli dum vivebat (de quibus datis per ipsum constat instrumento predicto) ipsi domini de capitulo dent et dare promiserunt eidem Anthonio usque vigenti tres florenos, de quibus ipse magister Anthonius habuit et habuisse confessus fuit octo florenos monete currentis in Avinione, fuit contentus, etc. Alios vero quindecim restantes ad solvendum ipsi domini de capitulo promiserunt solvere eidem Anthonio dicto opere completo, etc.

Actum Avinione in domo decanali sancti Petri Avinionis, etc.

(Origine : Arch. dép. de Vaucluse, fonds Pons, n° 42, f° 52.)

III

LES FINANCIERS AMATEURS D'ART

Parler des financiers, c'est éveiller le souvenir des épigrammes les plus piquantes, des flèches les plus légères que l'esprit français ait lancées depuis deux siècles à ses heures de malice. La Fontaine ne les a pas épargnés; Montesquieu leur a décoché plus d'un trait; Voltaire, moins cruel, tout en les blessant, a plaidé, ce semble, en leur faveur les circonstances atténuantes lorsqu'il a dit : « Le financier n'est pas au fond plus avide que les autres hommes, et il est nécessaire. » De l'exposé des circonstances atténuantes à une défense en règle il n'y a qu'un pas. Aurions-nous, pour notre compte, la tentation de le franchir? Non, certes. Une pareille tâche aurait sans doute, pour nous, ses côtés séduisants, mais elle serait aussi particulièrement périlleuse.

L'apostrophe mordante que Molière place sur les lèvres d'un de ses personnages en colloque avec M. Josse, nous serait peut-être appliquée. Nous n'estimons pas qu'il soit utile de provoquer dans votre esprit des réminiscences de cet ordre.

D'ailleurs, ce n'est point ici qu'il conviendrait de traiter des hommes de finance observés dans l'exercice de leurs fonctions professionnelles. Mais ne pouvons-nous aborder ces hommes de haute marque, dont le faste, vaguement connu de la génération présente, excite l'envie et pousse au dénigrement? Ne pouvons-nous pénétrer chez ces opulents des siècles passés et dire, en peu de mots, ce qu'ils furent au point de vue du goût; de quelles œuvres peintes ou sculptées ces personnages aimèrent à remplir leurs demeures; quels artistes, quels maîtres ont trouvé chez eux plus que des appuis, car c'est aux fonctionnaires dont je parle que nos plus grands peintres, nos meilleurs statuaires, nos graveurs émérites sont redevables d'avoir produit les pages qui les ont faits illustres? Monteil a écrit l'*Histoire des Français des divers états*. Dans le tableau qui va suivre, j'ai tenté d'écrire un chapitre du

livre à faire, et que vous, Messieurs, vous sauriez faire de toutes pièces, si vous le vouliez, en lui donnant pour titre : *les Amateurs d'art des divers états.* Encore que les document inédits se fassent rares sur un sujet de cette nature, il n'y a pas lieu, selon nous, de déserter l'entreprise. Les sources dispersées, ignorées, oubliées, qu'un travailleur remet en lumière sur la question qui l'occupe, redeviennent ainsi le patrimoine de tous. C'est épargner des heures de recherches à ceux qui nous suivront que de grouper sur un même feuillet les indications de pièces, imprimées ou manuscrites, se rattachant d'une façon fortuite au sujet en litige. L'un des maîtres de l'érudition moderne, M. de Montaiglon, écrivait un jour, dans la *Revue de l'art français,* que, pour bien faire, un historien devrait s'astreindre à tout lire, et lorsqu'il aurait terminé, il lui resterait encore à tout relire! A ce travail, le temps s'écoule, et le proverbe anglais, vrai dicton de financier, *time is money,* nous conseille à tous d'être économes du temps des autres. Je me propose donc d'être bref.

I

DE GROLIER A COLBERT.

(1537-1664.)

Lorsque nous admirons les œuvres d'art disposées dans un musée ou dans une galerie suivant un ordre méthodique, c'est-à-dire classées par écoles, il nous semblerait au premier abord que, à peine sortis de l'atelier du maître, ces tableaux ont été placés à l'endroit même où nous les contemplons aujourd'hui. Et pourtant, que d'étapes parcourues, que de vicissitudes tristes ou glorieuses ont signalé leur existence, que de voyages et de dangers courus avant la consécration définitive et l'installation aux murailles de nos palais nationaux!

Nous ne tardons pas à remarquer, en essayant d'ébaucher l'histoire de tous ces chefs-d'œuvre, que la plus petite place est réservée à ce que nous appellerions aujourd'hui les commandes de l'État; le plus grand nombre des tableaux provient, en effet, soit du butin des guerres, soit d'acquisitions faites lors de la liquidation de galeries savamment et amoureusement formées par des particuliers

riches et d'un goût affiné. Enfin, les dons volontaires occupent une certaine place.

Le premier acte de la vie de la plupart de ces œuvres s'est donc passé chez les amateurs d'art. Ce sont eux qui ont préparé les collections de nos musées publics ou accumulé des trésors qui sont restés groupés comme dans les riches galeries romaines des familles Doria, Borghèse, Barberini, ou bien aux musées Van der Hopp et Fodor d'Amsterdam.

A ce point de vue, aucune étude ne nous paraît plus intéressante, plus suggestive que celle de la vie de tous ces amis de l'art qui, contrairement à l'un des bourgeois d'Augier, étaient souvent aussi les amis des artistes. Nous jugeons ces hommes par leur prédilection et le choix qu'ils ont su faire au milieu des peintres et sculpteurs de leur temps. D'éminents écrivains ont donné, par le menu, l'histoire des rois, des princes et des hommes d'État, et ont rendu des éloges mérités à la protection que les grands ont accordée aux artistes qui ont transmis à la postérité le nom de leurs Mécènes, plus sûrement et plus glorieusement que ne l'auraient pu faire des guerres heureuses et d'habiles traités; nous voulons, nous, nous réserver une part plus modeste, et rechercher le rôle des financiers qui se sont montrés souvent des amateurs d'art, d'un discernement très éclairé.

Jean Grolier (1479-1565) remplissait, en 1537, les fonctions de trésorier de l'Ile-de-France, et dix ans après, il occupait l'une des quatre charges de trésorier général. Il était né à Lyon en 1479; son père, Étienne Grolier, était trésorier de Louis XII, puis il devint trésorier du duché de Milan, emploi qu'il céda à son fils vers 1510[1]. Jean Grolier avait été ambassadeur à Rome en 1534. C'est en cette ville, puis à Milan et à Venise, en la société d'Alde Manuce l'Ancien et d'Érasme, qu'il prit le goût des beaux livres et des reliures élégantes d'une facture si personnelle et si riche. Padoue, Ferrare, Mantoue et Naples lui procurèrent de vastes sujets d'étude, et il revint en France en son hôtel de la rue Saint-André des Arcs, où il réunit de somptueuses collections de livres

[1] *Recherches sur Jean Grolier, sur sa vie et sa bibliothèque*, par Leroux de Lincy. (Paris, Pottier, 1866.)

sur les plats desquels il inscrivait la devise : « *Grolierii et amicorum.* » Il est fort probable, puisque la collection était restée intacte, que ses amis avaient la discrétion de ne pas user trop largement de l'invitation inscrite sur la couverture; mais ces gracieusetés toutes platoniques sont toujours bonnes à afficher et exhalent un doux parfum d'hospitalité.

Nous regrettons que le cadre restreint de notre travail ne nous laisse pas le loisir d'analyser le savant catalogue de la bibliothèque de Jean Grolier dressé par Leroux de Lincy ; il nous plairait aussi infiniment de pouvoir nous livrer à l'étude de ses belles médailles de Sperandio, de Caradosso ou du Pisanello; mais nous nous sommes imposé de restreindre autant que possible notre étude aux peintures, sculptures et dessins. C'est pourquoi nous passons rapidement sur ce bibliophile exquis.

De même, nous devons nous borner à saluer en courant le président Jacques de Thou (1553-1617), membre du conseil des finances après la mort de Henri IV et sous la régence de Marie de Médicis, qui avait composé une bibliothèque de 32 ou 33,000 volumes, et d'environ 1,800 manuscrits. A sa mort, les manuscrits furent acquis pour la bibliothèque de Colbert et entrèrent de là à la Bibliothèque du Roi ; quant aux livres, ils furent achetés par Charron de Ménars, président à mortier au parlement de Paris et beau-frère de Colbert, puis vendus en 1706 à Armand-Gaston-Maximilien, cardinal de Rohan, membre de l'Académie française depuis 1704. Cette riche collection passa successivement entre les mains d'Armand de Rohan, petit-neveu du précédent, dit le cardinal de Soubise, de Louis-Constantin de Rohan-Montbazon, et enfin de Louis-René-Édouard de Rohan-Guemené, de la branche de Rohan-Rochefort. A la mort de ce dernier (17 février 1803), cette collection s'était accrue et renfermait 50,000 volumes, dont un quart était relié en maroquin, et tout le reste en vélin ou en veau fauve; elle fut cédée après la première vacation au prix de 200 à 220,000 francs au libraire Lamy, qui la vendit aux enchères et réalisa ainsi un produit relativement minime de 260,000 francs [1].

[1] Voir Clément DE RIS, *les Amateurs d'autrefois* (Paris, 1877) ; Ed. FOURNIER, *l'Art de la reliure en France* (*Gazette des Beaux-Arts*, juillet 1862, août-septembre 1863); Paulin PARIS, *les Manuscrits français de la Bibliothèque du Roi* (Paris, t. IV, p. 191); BRUNET, *Manuel du libraire et de l'amateur de livres;*

Parmi les plus anciens amis des arts, nous trouvons le trésorier de l'Épargne et conseiller d'État Paul Ardier (1543-1638), qui avait acheté en 1617, au prix de 24,500 livres, le château de Beauregard près de Blois, dont la chapelle était ornée, au dire de Félibien et de d'Argenville, de peintures murales de Niccolo dell' Abate représentant une *Descente de croix*, une *Résurrection de Jésus-Christ* et, dans un plafond, dix *Anges portant les instruments de la Passion;* mais ces peintures décoratives ont malheureusement disparu au commencement de ce siècle.

Ardier fit exécuter dans sa galerie une collection de portraits historiques que son fils, le président Ardier, continua jusqu'au règne de Louis XIV. Ces portraits, au nombre de 363, existent et n'ont pas subi le sort des peintures du grand peintre de Modène, collaborateur du Primatice. On admire encore au château de Beauregard les boiseries décorées par Jean Mosnier de Blois.

Le savant amateur Fabri de Peiresc[1] a donné dans une lettre (Bibl. nat., coll. Dupuy, n° 667) une description de la collection de Jean-Jacques de Mesmes, seigneur de Roissy et comte d'Avaux (1559-1642), conseiller d'État et membre du conseil des finances. Peiresc avait visité cette collection le 9 mars 1606 : « Dans le cabinet, dit-il, nous avons veu un monde de figures et autres choses rares tant antiques que modernes, et particulièrement... des vases d'argent... une table de cristal antique portant un satyre antique. » Suit une énumération de richesses de numismatique, de curiosités des Indes, de costumes et surtout de tableaux : *Le Christ sauveur*, de Léonard de Vinci ; une *Notre-Dame*, de Bologne, sur ardoise ; « et tout plein de Titian et de Nostre Nicolo, disciple de Bologne et même de Raphaël d'Orbin..., un livre in-4° où il y a quarante-trois desseignes par Raphaël d'Orbin à l'instance du grand roi François, lequel voulait apprendre à peindre ».

Claude Maugis, dont on ignore l'année de naissance, mourut en 1658. Il était abbé de Saint-Ambroise et trésorier de la reine

Henry Jouin, *Ancien hôtel de Rohan, affecté à l'Imprimerie nationale* (Paris, Impr. nat., 1889, in-f°).

[1] Fabri de Peiresc a laissé de nombreux manuscrits en France, en Italie, en Angleterre et en Allemagne. Nous possédons de lui, en France, 86 volumes à Carpentras, 14 à Aix, 2 à Montpellier, 14 à Paris, 6 ou 8 à Avignon et à Nîmes. M. Tamizey de Larroque publie, en ce moment, la *Correspondance de Peiresc*.

Marie de Médicis, puis, en 1630, conseiller et aumônier ordinaire du Roi. Sa famille était originaire de Bourges; son grand-père, Étienne Maugis, fut maire de cette ville en 1593 et mourut en 1606; son père, Pierre Maugis, seigneur des Granges, conseiller du Roi, trésorier receveur et payeur du fait et dépenses des écuries, était mort en 1653; il avait épousé Catherine Chauvelin, qui lui donna huit enfants, dont l'aîné fut Claude. (Bibl. nat., Cab. manuscr., sect. généal., liasse Maugis.)

Le trésorier de la Reine se recommande à nous par l'appui qu'il donna à Philippe de Champaigne [1] qui était allé se fixer à Bruxelles et qu'il rappela à Paris, et surtout par la part qu'il prit à faire décorer, par Rubens, la galerie du Luxembourg. C'est lui qui reçut à Paris le grand peintre anversois, après que le baron de Vicq, ambassadeur de l'archiduc Albert et de l'infante Isabelle, eût proposé à Rubens de décorer la galerie, percée de neuf fenêtres sur la cour et de neuf fenêtres sur le jardin, en y retraçant la Vie de la Reine; cette galerie a été modifiée et a fait place à l'escalier d'honneur du Sénat (1802). Les peintures de Rubens ont été transportées à cette époque, au Musée du Louvre.

Maugis avait conservé les esquisses en grisaille de toute cette décoration [2].

L'abbé de Saint-Ambroise avait aussi confié à Rubens [3] la décoration au palais du Luxembourg d'une galerie parallèle à la première, dans laquelle devait être représentée l'Histoire de Henri IV, mais la Journée des Dupes et l'emprisonnement de la Reine mère à Compiègne arrêtèrent ces travaux dont nous avons admiré aux Uffizi, à Florence, deux esquisses déjà très poussées, le *Roi assis sur son chariot triomphal*, et la *Bataille d'Ivry*. De ce même

[1] Philippe de Champaigne peignit, en 1630, un portrait, aujourd'hui perdu, de Maugis, qui fut gravé par Lucas Vostermann.

[2] Ces esquisses, au nombre de dix-huit, font partie aujourd'hui de la galerie de Munich; l'une d'elles, représentant la *Reine reléguée au château de Blois*, n'a pas été exécutée. Il est intéressant de lire, dans la *Correspondance de Rubens*, publiée par M. Em. Gachet (Bruxelles, 1840), une lettre du 13 mai 1625, où il se plaint à M. de Valavès du retard qu'on met à satisfaire ses honoraires; il pense que le prochain mariage de la princesse Henriette avec Charles Ier est la cause de ce retard, et il craint de n'être payé qu'après la Pentecôte.

[3] Richelieu, qui avait recommandé à la Reine le peintre Josépin (lettre datée de Suse, du 29 avril 1629), n'eut garde de s'opposer au désir de Maugis, qui s'était adressé à Rubens.

projet, le *Mariage du Roi* existe en Angleterre, et l'on voit au Louvre, dans la galerie Lacaze, la *France sous les traits de Marie de Médicis*, provenant des collections Galitzin et Henri.

Maugis possédait dans son cabinet un certain nombre des portraits des rois de France qui ont été reproduits dans la 1re édition de l'*Histoire de France* de Mézeray (1642-1651). On y voyait encore des œuvres d'Albert Dürer qui passèrent dans les mains de l'abbé de Marolles dont nous nous occuperons plus loin. (Catalogue de cette collection en date de 1666 [1].)

Il existait, dans cette Collection, des livres sur les Arts et les Sciences, des vases, des camaïeux, des ivoires, des bronzes, des marbres et des albâtres, ainsi que des chefs-d'œuvre d'orfèvrerie [2]. Catherinot, dans son *Traité de la peinture* (*Revue universelle*, t. X), dit que Maugis peignait lui-même « par honneur et non pour en faire profession pécuniaire ».

Si les conseillers d'État et trésoriers spéciaux montraient dès cette époque un amour si grand pour les belles choses, les surintendants des finances, comme bien l'on pense, ne le cédaient en rien à ces fonctionnaires. D'Effiat (1581-1632), Claude de Bullion (1570-1640), Claude de Mesmes, sieur d'Avaux (1595-1650); Émery (1595-1690), et surtout Foucquet (1615-1680), ont professé aussi un goût passionné pour le grand art.

Le surintendant des finances, Antoine Coiffier, marquis d'Effiat, possédait les châteaux de Chilly et d'Effiat dans le Puy-de-Dôme; il avait aussi un hôtel à Paris rue Vieille-du-Temple. Il consacra des sommes très importantes à faire décorer sa résidence de Chilly par Simon Vouet, qui peignit le plafond, divisé en compartiments de stucs. Vouet y représenta l'*Assemblée des dieux* et leur histoire. Sarazin et Fr. Perrier achevèrent d'orner cette demeure. Effiat fut maréchal de France; son grand-père avait été tué à Moncontour, et son père à la bataille d'Issoire. Écuyer de la grande écurie en 1616, il était en 1617 capitaine de chevau-légers, puis maréchal de camp à la Rochelle, où il se distingua; il s'est signalé aussi à Veillane, Carignan, à la prise de Saluces, et il succomba alors qu'il marchait sur l'Électorat de Trèves. Diplomate, c'est lui qui négocia en

[1] M. Rossigneux possédait, en 1877, un recueil d'emblèmes attribués à Albert Dürer, qui portent l'*ex-libris* de Maugis écrit à la main.

[2] Pierre Guillebaud, *Trésor chronologique et historique*, 1642, t. III, p. 633.

1624 le mariage d'Henriette de France avec Charles Ier. Surintendant des finances, il présenta, en 1626, à l'assemblée des Notables, un état des finances du royaume; il avait trouvé l'intérêt au denier 10, il le réduisit au denier 18; c'est lui qui déplorait avec chaleur le système des anticipations, mais il ne fut pas écouté [1]. Il est peu de carrières aussi complètes, aussi variées, aussi brillantes que la sienne.

Bullion, seigneur de Bonnelles, maître des requêtes sous Henri IV, envoyé à Saumur, en 1611, par Marie de Médicis, comme commissaire auprès de l'assemblée des Calvinistes présidée par Duplessis-Mornay, puis garde des sceaux, chevalier des ordres, surintendant des finances et ministre d'État sous Louis XIII, habitait rue Plâtrière (aujourd'hui rue Jean-Jacques Rousseau, n° 3) un hôtel bâti en 1630 par Le Vau. Cet hôtel servit, à partir de 1780, de local pour les ventes jusqu'à l'inauguration de l'Hôtel de la rue Drouot. Simon Vouet, qui revenait d'Italie et était fort en honneur en France en ce moment, fut chargé de peindre la plus haute des galeries de Bullion. Il exécuta en quinze tableaux sur les murs et dix-neuf au plafond, les *Travaux d'Ulysse*. Un sujet du plafond était *le Soleil accusant, devant l'assemblée des dieux, les compagnons d'Ulysse d'avoir tué les bœufs qui lui étaient consacrés*. Vouet eut pour collaborateur, et on peut le dire pour rival, Jacques Blanchard, qui mourut à la tâche (1638), à peine âgé de trente-huit ans, pendant qu'il décorait la galerie basse et y représentait les *Douze Mois* de l'année. Blanchard avait emprunté aux maîtres vénitiens leur facture aisée et facile et leurs qualités de coloris.

Bullion habita aussi le château de Viderville, et il y appela Philippe Buyster, pour exécuter une partie importante de la décoration scupturale dont certains fragments se voient encore en ce château, qui appartient aujourd'hui à la marquise de Rougé. Le petit-fils du surintendant, Charles-Denis de Bullion, continua son œuvre.

Claude de Mesmes, sieur d'Avaux, après avoir été conseiller du grand conseil, maître des requêtes, conseiller d'État et ambassadeur à Venise en 1627, devint surintendant des finances en 1644; il avait laissé de bons souvenirs dans les diverses négociations diplomatiques qu'il mena à bien en Danemark, en Suède et en Pologne, où il conclut la trêve de vingt-six ans. En 1643 il repré-

[1] Voir *Mercure de France*.

senta la France à la Haye[1] et à Munster. Son hôtel de la rue Sainte-Avoye était un véritable palais romain. Il fut construit sous la direction de Le Sueur et orné de peintures en grisaille aux plafonds et sur les lambris par les soins de Louis Versellin.

D'Avaux a laissé des mémoires intéressants sur les traités de Westphalie; cet homme d'État, d'une grande pénétration et d'une activité remarquable, était doué d'un jugement net et solide qui était mis en relief par une éloquence persuasive et une exquise politesse.

Il ne nous déplait pas de n'avoir point à juger, au point de vue financier, Michel Particelli, sieur d'Émery. Nous aurions à en rabattre des éloges donnés à Effiat. Il est vrai que la situation du Trésor était devenue à son époque plus difficile, et que c'était un rude métier de créer des ressources à l'État en prélevant une retenue sur les gages des officiers du Parlement. D'ailleurs, d'Émery ne nourrissait guère d'illusion sur la réputation qu'il laisserait, et il acceptait par avance l'impopularité, si j'en crois la réponse qu'il fit à Beautru, qui lui présentait un jour un poète de ses amis, lui disant qu'il le rendrait immortel s'il lui donnait à vivre : « Je serai utile à votre protégé, dit Émery, si je le puis, mais à la condition qu'il ne me louera pas : les surintendants ne sont faits que pour être maudits. »

Il possédait un hôtel à Paris et le château de Tanlay, en Bourgogne. Sauval, dans son *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*, raconte que « l'hôtel d'Emmeri, outre ses bains et ses étuves, contient quantité d'appartements, petits à la vérité, mais tous dégagés, très logeables et bien distribués, ce qui le fit appeler le Commode ».

Les peintures de Romanelli, qui avait décoré l'hôtel de Mazarin, aujourd'hui la Bibliothèque nationale, et celles de Fouquières ornaient cette belle demeure où le financier avait été assez heureux pour placer l'*Ariane* du Guide, qui fut mise en pièces par les domestiques, sur l'ordre de la veuve du surintendant, laquelle « ne put souffrir chez elle les nuditez qu'elle avait veues avec peine dans ce tableau ».

Le château de Tanlay habité d'abord par d'Andelot fut terminé en 1643, sur les ordres de d'Émery, par Le Muet. Israël Silvestre

[1] Voir l'abbé Edme MALLET, *Négociations de M. le comte d'Avaux en Hollande de* 1679 à 1684 (Paris, 1754, 6 vol. in-12).

nous en a conservé de belles gravures; ce château est aujourd'hui la propriété du marquis de Tanlay [1].

La figure la plus curieuse à signaler à cette époque est celle du surintendant Nicolas Foucquet (1615-1680), à qui MM. Chéruel et Bonnaffé et tout récemment M. Lair ont consacré d'intéressantes études. Procureur général au Parlement de Paris à trente-cinq ans, surintendant des finances en 1652, il avait hérité de son père, le conseiller du Roi, François Foucquet (1587-1640), une belle collection de médailles romaines d'or et d'argent et une bibliothèque d'histoire que le surintendant s'empressa de grossir et qui renfermait 27,000 volumes, des médailles, des estampes, des peintures, des sarcophages égyptiens [2], que La Fontaine célébrait ainsi dans ses épîtres :

Si je vois qu'on vous entretienne,
J'attendrai fort paisiblement
En ce superbe appartement
Où l'on a fait d'étrange terre,
Depuis peu venir à grand'erre
(Non sans travail et quelques frais)
Des rois Céphrim et Kiopès
Le cercueil, la tombe ou la bière;
Pour les rois, ils sont en poussière,
C'est là que j'en voulais venir.
Il me fallut entretenir
Avec ces monuments antiques,
Pendant qu'aux affaires publiques
Vous donniez tout votre loisir.

[1] M. Bonnaffé indique encore comme propriété de d'Émery le château des Caves. C'est en vain que pour vérifier ce fait et préciser la situation de ce château nous avons compulsé la plupart des écrits concernant le surintendant. Aucune hypothèse ne nous paraît vraisemblable. Nous avions pensé que le château des Caves (Aube) pouvait être celui qu'avait bâti le surintendant de Bouthillier de Chavigny, où Louis XIII et sa mère descendirent en 1630, mais ni Courtalon dans sa *Topographie historique,* ni Thévenot dans son *Histoire de la ville de Pont-sur-Seine* ne parlent de d'Émery. Au surplus, on ne compte pas moins de vingt-deux localités sur le territoire français qui s'appellent « les Caves ». Où chercher le château dont parle M. Bonnaffé?

[2] Ces sarcophages furent achetés par Le Nôtre, qui en fit présent à Valentinay d'Ussé. Ils furent transportés à Ussé, en Touraine, et ramenés à Paris sous la Restauration, égarés pendant plus de trente ans dans les terrains d'une ferme, à l'abbaye de Longchamps, rapportés une troisième fois à Paris et vendus aux enchères publiques; ils ont été donnés en 1844 au Musée du Louvre (Musée égyptien, D5 et D7). (Edmond BONNAFFÉ, *Dictionnaire des Amateurs français au dix-septième siècle.*)

Le grand Corneille aussi connaissait les beaux livres du surintendant. C'est à l'instigation de Foucquet qu'il mit en tête d'*OEdipe*[1] :

> Choisis-moi seulement quelques noms dans l'histoire
> Pour qui tu veuilles place au temple de la Gloire,
> Quelque nom favori qu'il te plaise arracher
> A la nuit, à la tombe, aux cendres du bûcher.

Avant de décrire le château de Vaux, disons que le surintendant possédait une résidence à Saint-Mandé, où l'on voyait de nombreuses statues antiques, et des sculptures de Michel Anguier, un *Hercule*, une *Charité* et les divinités de l'Olympe placés dans les jardins et l'Orangerie. Des peintures, parmi lesquelles on remarquait le *Soleil levant précédé de l'Aurore et mettant la Nuit en fuite*[2], ornaient la galerie, le salon et la bibliothèque.

La plus belle résidence de Foucquet fut celle de Vaux-le-Vicomte, qui est aujourd'hui la propriété de M. Sommier, après avoir appartenu au duc de Villars et au duc de Praslin. Le Vau avait édifié la construction; Le Nôtre avait tracé les jardins ornés de bassins et de cascades, et Le Brun avait peint les plafonds dont trois subsistent encore aujourd'hui, l'*Apothéose d'Hercule*, toute différente de celle de l'hôtel Lambert, le *Triomphe de la Fidélité* et *Morphée* avec les Songes agréables et funestes. De même, on admire encore deux statues antiques, *Tibère* et *Auguste*, quatre bustes, un *Trajan*, une *Muse* et trois statues dans le jardin. Dans un salon on remarquait jadis d'autres peintures de Le Brun, le *Secret* avec tous ses hiéroglyphes ingénieusement personnifiés, et dans un

[1] Corneille, parlant, dans son Avis au lecteur, de ces vers présentés à Foucquet, ajoute : « Il me fit cette nouvelle grâce d'accepter les offres qu'ils lui faisaient de ma part et de me proposer trois sujets pour le théâtre, dont il me laissa le choix. » Le premier de ces sujets était *OEdipe*, le second *Camma*, que traita Thomas Corneille et qu'il fit représenter en 1661; on ignore quel était le troisième. Nous avons eu l'occasion d'étudier, dans un travail qui est sous presse en ce moment (*Histoire du Trésor public*, t. I : *Antiquité, Moyen âge, Temps modernes, Révolution*, Paris, Berger-Levrault), et dans une conférence à la Société de Statistique de Paris du 4 mars 1885, le rôle financier de Foucquet; nous ne voulons point discuter en ce moment la personnalité du surintendant à ce point de vue, et, pour nous restreindre au côté purement artistique, nous ne mentionnerons pas les appréciations de Pellisson, de Loret, de Mme de Sévigné, de d'Ormesson, ni même celles des artistes Vouet, Le Brun et Puget, un peu trop intéressés à défendre le riche Mécène de Vaux-le-Vicomte.

[2] *Vie des premiers peintres du Roi*, par Lépicié; *Vie de Le Brun* (1752, t. I, p. 27 et 29.)

autre les *Muses*, qui passaient pour la plus belle décoration du peintre, à qui Foucquet avait fait une rente de douze mille livres, indépendamment du prix de ses travaux. Le surintendant se proposait de décorer le vestibule avec le *Triomphe de Cosntantin après la défaite de Maxence*. Le cardinal Mazarin, qui avait vu les cartons de ce projet, pressa Le Brun de peindre la *Bataille* que Jules Romain, d'après les dessins de Raphaël, a exécutée dans l'une des Chambres du Vatican. L'artiste s'y prêta, et nous pouvons juger de cette composition par les estampes de Gérard Audran qui furent admirées par Pierre de Cortone. Les appartements étaient décorés de magnifiques tapisseries, l'*Histoire de Clytemnestre*, l'*Histoire de Vulcain* exécutées par Mortlake, les *Douze Mois*, *Constantin*, cette dernière tissée à Maincy, dans l'atelier créé spécialement tout près de Vaux, par Le Brun. Des meubles précieux, des lits splendides, des tables de porphyre, des lustres de cristal de roche, des miroirs d'argent complétaient ce brillant ensemble.

Les *Israélites recueillant la manne*, composition de Poussin achetée par Foucquet à Chantelou, passèrent avec la *Circoncision* de Bagnacovallo dans les collections royales.

L'*Hercule gaulois*, commandé à Puget, fut acquis par Colbert et passa des jardins de Sceaux en ceux du Luxembourg et de là au Louvre.

La belle statue de bronze antique l'*Antinoüs* fut vendue par le marquis de Belle-Isle, fils de Foucquet, au prince Eugène et se trouve aujourd'hui à Sans-Souci.

Après avoir esquissé, au courant de la plume, le brillant essor donné à l'art par les surintendants, nous ne pouvons oublier de mentionner le rôle de quelques financiers de moindre importance qui ont tenu, à cette époque, une certaine place par le rehaut qu'ils ont donné aux constructions et aux décorations artistiques. Gédéon Barbier, sieur Du Metz (1626-1709), trésorier des bâtiments de la Couronne, président à la Chambre des comptes, honoraire amateur de l'Académie de peinture, dont Rigaud et Tortebat ont peint le portrait, signait avec Colbert, auquel nous consacrons plus loin un chapitre spécial, les ordonnances de payement faites aux peintres, graveurs et sculpteurs, et celles qui se rapportaient aux acquisitions de tableaux par le Roi. Il profita de ses relations avec les artistes et

les amateurs. Il possédait un cabinet de curiosités qui était sous la garde d'Étienne Ducloux, orfèvre, et il avait dans sa collection le *Massacre des Innocents* de Le Brun, qui est aujourd'hui à Dulwich-College.

La collection d'estampes de Jacques Kerver (Querver ou Kervel), conseiller secrétaire du Roi, receveur général de ses finances à Paris (vers 1645), mérite aussi d'être signalée, bien que Tallemant des Réaux eût plaisanté ce financier de faire venir des livres d'Espagne et d'Angleterre, lui qui ne savait pas lire ou, du moins, ne lisait jamais.

Mentionnons encore Louis Hesselin (aussi appelé Inselin et Hincelin), seigneur de Condé, conseiller du Roi, maître de la Chambre aux deniers, surintendant des plaisirs de Sa Majesté, qui faisait grande figure à la cour au dix-septième siècle.

Hesselin possédait au quai des Balcons, dans l'île Notre-Dame, un hôtel bâti par Le Vau et décoré par Gilles Guérin, Blanchard, Van Opstal, sous la direction de Vouet et de Sarazin. Marot a consacré, par le burin, les curiosités de cette demeure qui appartenait dans les dernières années du dix-septième siècle à Molé de Sainte-Croix, maître des requêtes : elle existe encore au coin de la rue Poulletier et du quai de Béthune. On y remarquait *Apollon* avec *Virgile et Homère*, de Guérin, en compagnie de la *Sculpture*, de la *Peinture* et de l'*Architecture ;* puis, du même auteur, huit *Termes* accouplés et un *Atlas* portant le globe céleste et marquant les heures. La grande salle renfermait des plafonds de Fioraventi et d'autres peintures de Blanchard le jeune et Remi. Les figures de la cheminée (des Vestales) étaient de Gilles Guérin, et le milieu du manteau était orné d'un bas-relief de Van Opstal.

Hesselin se proposait, au dire de Sauval, de faire décorer une chambre par Le Brun et la chapelle par Le Sueur, mais il ne put mettre ces projets à exécution et mourut en 1664, empoisonné par un domestique.

En son château de Chantemerle, à Essonne, près de Corbeil, Gilles Guérin exécuta des sculptures et Le Brun peignit, outre l'*Apothéose de Romulus,* vingt autres scènes aujourd'hui détruites, ainsi qu'un plafond représentant *Éole* et *Junon* [1]. C'est dans cette belle

[1] Ce plafond fut exécuté après 1648. La déesse, symbole de l'Air, était repré-

résidence qu'il reçut, en 1656, la reine Christine. Silvestre nous a laissé une gravure de la maison d'Essonne.

Le baron Pichon possède le *Ballet de la Nuit*, dessiné par Étienne La Belle pour Hesselin qui figure lui-même dans cette composition; d'autres ballets et mascarades ont disparu. Boulle en possédait un qui fut brûlé lors de l'incendie de son atelier en 1720.

Nanteuil fit deux portraits d'Hesselin; nous possédons aussi, d'après lui, une médaille avec cette devise : *Moretur dum vita superest.*

Parmi les financiers qui furent les protecteurs des arts à cette époque, nous devons citer Louis-Urbain Lefebvre de Caumartin (1653-1720), petit-fils de Louis Lefebvre, garde des sceaux, et fils de Louis-François, intendant de Champagne. Louis-Urbain était conseiller d'État et intendant des finances. Il résidait à Paris, rue Sainte-Avoye, et au château Saint-Ange près Fontainebleau, demeure construite pour la duchesse d'Étampes; on voyait dans ce château de belles collections de tableaux, de livres et de curiosités, et, dans les jardins, des vases élégants[1]. Saint-Simon raconte que Caumartin était fort répandu à la cour et dans le plus grand monde; il savait beaucoup et agréablement jusqu'à être un répertoire fort curieux; il était beau parleur, et avec de l'esprit, il avait un air de fatuité imposante et une belle figure, bien qu'au fond il fût bonhomme.

C'est de lui que Boileau disait dans la satire à Valincour :

> Chacun de l'équité ne fait pas son flambeau,
> Tout n'est pas Caumartin, Bignon ou d'Aguesseau.

Voltaire habita chez Caumartin à Saint-Ange; c'est là qu'il conçut la *Henriade* et peut-être le *Siècle de Louis XIV*. Il consacra à son hôte ces vers :

> Caumartin porte en son cerveau
> De son temps l'histoire vivante;
> Caumartin est toujours nouveau
> A mon oreille qu'il enchante,
> Car dans sa tête sont écrits
> Et tous les faits et tous les dits
> Des grands hommes, des beaux esprits;

sentée commandant aux Vents. Peinte sur une toile marouflée, cette scène fut détachée du plafond qu'elle décorait, et elle devint, après la mort d'Hesselin, la propriété de Dandrey, amateur lyonnais, chez qui l'œuvre de Le Brun se trouvait en 1693. (Henry Jouin, *Charles Le Brun et les Arts sous Louis XIV*. Paris, Impr. nat., 1889, in-4°, p. 452.)

[1] Lister, *Voyage à Paris en* 1698. (Édit. française, Paris, 1873.)

Mille charmantes bagatelles,
Des chansons vieilles et nouvelles
Et les annales immortelles
Des ridicules de Paris.

Nicolas-Lambert de Thorigny, dit le Riche, président en la Chambre des comptes, mourut en 1692. Il était le fils de Jean-Baptiste Lambert, secrétaire du Roi, qui avait fait construire à Paris, à la pointe orientale de l'île Saint-Louis, l'hôtel que nous admirons encore aujourd'hui, où il mourut en 1644. Le fils de Nicolas, Claude-Jean-Baptiste, président des comptes comme son père, mourut en 1702. Cet hôtel appartint successivement au fermier général Dupin, arrière-grand-père de George Sand, au marquis du Châtelet (Voltaire y demeura), à de La Haye, au comte de Montalivet. Il servit ensuite à l'Administration des lits militaires et appartient depuis 1842 au prince Czartoryski. Nicolas-Lambert appela pour décorer son hôtel le statuaire Gérard van Opstal, les peintres Pierre Patel, Van Swanevelt, Romanelli (l'*Histoire d'Énée*), François Perrier (sujets de la Fable), Jacques Rousseau, Francisque Millet, Baptiste Monnoyer. Mais ce furent surtout Le Sueur pour les appartements particuliers (*Naissance de l'Amour, Phaéton et le Soleil, les Neuf Muses*[1]) et Le Brun pour la galerie, qui donnèrent à cet hôtel un grand caractère d'art. Nous renvoyons au bel ouvrage tout récent de M. Henry Jouin[2], pour l'appréciation de la *Légende d'Hercule* en quinze sujets, peinte par Le Brun. Une esquisse de cette décoration a passé à la vente Lethière en 1829. Le marquis de Chennevières possède une étude préparatoire, au crayon noir, d'*Hercule emporté vers l'Olympe;* dix dessins de la collection du Louvre traitent du même sujet. Toute cette décoration a été gravée par B. Picart et aussi par Mathys Pool. Sauval, dans son *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris* (1724), énumère les cheminées de marbres choisis avec des glaces d'une prodigieuse grandeur; « des bronzes des mieux dessinés et réparés très proprement; des porcelaines anciennes; des vases de pierres précieuses et de cristal de roche, taillés avec art et garnis d'or émaillé par les plus habiles ouvriers; des pendules, des tables de marbres pré-

[1] Ces peintures ont été vendues au Roi par M. de La Haye et sont au Louvre.
[2] *Charles Le Brun et les Arts sous Louis XIV.* (Paris, Impr. nat., 1889, in-4°, p. 107, 111, 452, 453, 746.)

cieux sur des pieds d'une très riche sculpture et d'autres meubles placés avec goût pour les faire voir dans toute leur beauté et pour en communiquer aux lieux où ils se trouvent ».

Largilière a peint le portrait de Lambert de Thorigny et de sa famille.

François de Boyer de Bandol (1633-1679), président de la Cour des comptes en Provence, à Aix et à Ollioules, possédait soixante-treize copies dont l'inventaire figure dans les *Archives de l'Art français* et dont plusieurs avaient été exécutées à Rome, par Jean-Claude Condier, fils de Louis Condier.

On voit au Louvre l'*Assomption de la Vierge* et l'*Adoration des Mages* de Poussin, qui avaient été achetées par Le Roi de Mauroy, intendant général des finances et ambassadeur de France. Ce financier habitait vers 1650 un hôtel près la porte Saint-Honoré.

Jacques Bordier, intendant des finances en 1651, habitait à Paris, place Royale, et avait fait décorer son château du Rainey par du Fresnoy, Testelin, Van Opstal, Buyster et Sarazin.

Fougère raconte que dans l'habitation de Longuet, qui était, vers 1658, trésorier de l'extraordinaire des guerres, « le plancher de marquetterie y était si luisant qu'on avait de la peine à s'y tenir. Nous y vîmes aussi, ajoute le même auteur, quantité de belles peintures des plus excellents maîtres de ce siècle. »

On admirait également, à l'île Notre-Dame, sur le quai qui regarde le port au foin, les peintures, médailles et monnaies de l'hôtel de Charron (ou Le Charron), père de Mme Colbert, trésorier à l'extraordinaire des guerres vers 1647. Son fils, Jean-Jacques Le Charron, fut président à mortier au parlement de Paris. Errard peignait, en 1647, sur le plafond et les lambris d'une salle principale, les *Métamorphoses d'Ovide*.

C'est encore pour un trésorier des guerres de l'année 1652 que Le Sueur peignit *Anne de Chambri chez lui, entouré de ses intimes*, tableau qui se trouve au Louvre.

Abraham Bosse et Nanteuil avaient dessiné les en-têtes des compositions musicales de Denis Gaultier pour le compte de Chambri, sous le nom de la *Rhétorique des dieux*. Deux autres frontispices, dont le Louvre conserve une esquisse, avaient été composés par Le Sueur; la reliure en vermeil avait été ciselée par Ballin.

Le banquier Pointel s'était épris à Rome d'une belle amitié pour Poussin; celui-ci exécuta pour Pointel *Éliézer et Rébecca, Moïse sauvé des eaux* et le *Jugement de Salomon,* qui se trouvent au Louvre.

Un autre financier, Cotteblanche, possédait aussi, de Poussin, dans son hôtel de la rue Neuve-Saint-Augustin, le *Moïse foulant aux pieds la couronne de Pharaon.*

Barthélemy d'Erwart (variantes : Herwarth, de Herwarth, de Erwart, Erval, Herval, d'Herval, Herballe, Herveau, Herouard), 1607-1676, appartenait à une famille patricienne d'Augsbourg, déjà établie en Bavière au treizième siècle, qui était venue se fixer à Lyon [1] vers la fin du quatorzième. Son trisaïeul Georges d'Erwarth, zélé protestant, s'était mis à la tête de ses compatriotes à Augsbourg, lors de la formation de la ligue de Smalkalde; Barthélemy fut naturalisé Français à une époque que nous ne pouvons préciser. Son frère Jean-Henri et lui remplissaient la charge de munitionnaires des armées et en même temps celle de trésoriers-payeurs; ils assuraient aussi au Trésor des avances très importantes que leur facilitaient les richesses acquises par eux dans la Banque. Huguenot et ami particulier du duc Bernard de Saxe-Weimar, c'est lui qui accompagnait partout le chef de l'armée protestante, continuateur de l'œuvre de Gustave-Adolphe qui venait de mourir.

Ce général des troupes suédoises, à la solde de la France, à qui chacun tressait des guirlandes, à commencer par le cardinal de Richelieu qui le recevait de la façon la plus gracieuse à Rueil, le traitait de son « meilleur ami du monde » et, — attention rare à cette époque, — le reconduisait jusqu'à son carrosse [2]. A la mort

[1] Le père de Barthélemy, Daniel, se maria à Lyon en 1599 avec Anne Erlin, d'origine allemande. La prospérité commerciale de Lyon existait déjà au seizième siècle. Ses foires, où l'on traitait un chiffre d'affaires qui s'élevait parfois à un million de livres, attiraient les étrangers venus de la Savoie, de la Suisse, de l'Allemagne et de l'Italie. Les Florentins depuis la conspiration des Pazzi, les Lucquois, les Génois et les Vénitiens y faisaient le commerce de la Banque.

[2] Chaque jour coûtait au Roi 1,000 florins pour l'entretien du duc Bernard et de sa suite. Ce fut pendant cette période qu'on lui demanda, en un festin, comment il avait fait pour perdre la bataille de Nordlingen. « J'ai fait absolument comme si je devais la gagner », répondit-il. Un autre jour, le Père Joseph, déroulant des cartes, voulait indiquer à Bernard où et comment il devait prendre certaines forteresses. « Oui, répondit-il, si les villes pouvaient se prendre avec les doigts. » *Un Banquier protestant au dix-septième siècle*, par DEPPING. (*Revue historique*, t. X et XI.)

du duc (18 juillet 1639), son armée laissée sans ressource aurait pu passer à la solde d'une autre puissance, mais d'Erwart, qui connaissait personnellement tous les officiers et qui était « doué de beaucoup de liant dans le caractère et dans la conversation », retint par son appui financier sous sa garantie personnelle cette armée à notre service (traité du 9 octobre 1639), conservant ainsi des conquêtes commencées avec l'argent de la France; il engagea une partie de son patrimoine pour se procurer les fonds dont il avait besoin (900,000 francs). Ce sont donc les subsides d'un financier allemand d'origine, — rapprochement historique singulier, — qui ont contribué à faire de l'Alsace une province française.

Barthélemy aida de son concours le prince de Condé, après la bataille de Fribourg (1644), ce qui lui permit de s'emparer de Philisbourg. Il fut nommé par Louis XIV à la charge d'intendant des finances comme ayant donné des preuves de zèle et de crédit. Son frère Jean-Henri et lui reçurent de plus du Roi, en février 1645, la terre et seigneurie de Landser, comprenant 33 villages et la forêt de la Hart (30,000 arpents). C'est Barthélemy aussi qui traita diplomatiquement et au prix modique de 1,000 pistoles avec Van der Grüen, commandant le fort de Joux, en Franche-Comté, qui voulait livrer la place aux Espagnols. Nous le voyons plus tard en Allemagne (1649) négocier avec la maison de Wurtemberg à propos de la principauté de Montbéliard. C'est lui qui entretint de ses deniers l'armée de Turenne et qui, sur l'ordre de Mazarin, répandit parmi les officiers et les soldats une somme de 800,000 livres pour les exciter à abandonner le maréchal. Celui-ci, trahi par ses troupes, fut forcé de gagner la Hollande avec quelques fidèles, et Mazarin, qui avait craint la défection de toute cette armée, put faire à Saint-Germain, en présence du Roi et de la Cour, la déclaration suivante : « M. d'Erwart a sauvé la France et conservé au Roi sa couronne; ce service ne doit jamais être oublié; le Roi en rendra la mémoire immortelle par les marques d'honneur et de reconnaissance qu'il mettra en sa personne et en sa famille. » En récompense de ces services que nous décrivons avec plus de détails dans notre introduction à l'*Histoire du Trésor public*, d'Erwart fut nommé intendant des finances (janvier 1650); il avait déjà rempli l'office de conseiller d'État et de contrôleur général des finances.

Erwart se retira ensuite dans son hôtel de la rue Plâtrière (aujour-

d'hui rue Jean-Jacques Rousseau), qui fut affecté, jusqu'en ces dernières années, à la Direction générale des postes. Cet hôtel, qui avait été construit par le duc d'Épernon, Jean-Louis Nogaret de la Valette, duc et pair, amiral de France, favori de Henri III, fut cédé par son fils, Bernard de Nogaret, au prix de 180,000 livres, à Erwart, qui le fit reconstruire en partie.

Le grand financier fit peindre par Mignard, sur la voûte de son cabinet, l'*Apothéose de Psyché*. Le plafond du salon renferma les *Aventures d'Apollon*, la *Vengeance contre Niobé*, la *Punition de Marsyas*, le *Combat contre le serpent Python*, etc. Mignard peignit aussi le portrait d'une des filles de d'Erwart, la marquise de Gouvernet, qui, au dire de Monville, dans sa vie de Mignard, était si ressemblant que le perroquet de la dame s'approchait souvent au tableau pour crier : « Baisez-moi, maîtresse. » Charles du Fresnoy, ami et élève de Mignard et son compagnon de voyage en Italie, peignit dans ce même salon quatre paysages, et le sculpteur Angnier orna les encoignures du plafond de figures allégoriques. On faisait universellement l'éloge des morceaux de Mignard, dessinés avec beaucoup de hardiesse et de goût dans le jet des figures volantes, et l'on admirait la touche légère et l'originalité d'invention de l'artiste.

C'est en cet hôtel qu'est mort, le 13 avril 1695, La Fontaine, qui avait été recueilli, à la suite de la mort de Mme de la Sablière (8 janvier 1693), par Anne Erwart, fils de Barthélemy.

Walckenaer raconte comment fut offerte l'hospitalité du financier au fabuliste. Il errait dans les rues, au hasard, quand Anne Erwart, le rencontrant, lui dit : « Mon cher La Fontaine, je vous cherchais pour vous prier de venir loger chez moi. — J'y allais », répondit simplement La Fontaine.

Notre financier habitait l'été, à Saint-Cloud, une maison de campagne qui a disparu lors de la construction du château que les compatriotes de d'Erwart ont incendié en 1870-1871. Cette maison avait appartenu à Gérôme de Gondi. Catherine de Médicis y avait donné des fêtes; cette demeure avait vu l'assassinat de Henri III et l'avènement de Henri IV au trône de France. Elle était ornée de statues en marbre et décorée de grottes et de fontaines avec des eaux jaillissantes.

Louis XIV acheta la propriété de d'Erwart au mois d'octobre

1658 à un prix qui fut, paraît-il, de 240,000 livres. Dulaure n'a pas manqué de broder une histoire où l'on prête à Mazarin le rôle d'un fourbe maquignon : comme il savait que d'Erwart ne voulait pas faire connaître ses richesses, il lui dit : « Cette demeure doit vous coûter au moins 1,200,000 livres? » Mais il répondit « qu'il n'était pas assez opulent pour employer une somme si considérable à ses plaisirs. — Combien donc, reprit le cardinal, cela peut-il vous coûter? Je parierais que c'est au moins 200,000 écus? — Non, monseigneur, dit le financier, je ne suis pas en état de faire une aussi grosse dépense. — Apparemment, dit le cardinal, que cela ne vous coûte que 100,000 écus? » Erwart crut devoir se borner à ce prix, et le lendemain le cardinal lui envoya 300,000 livres et lui écrivit que le Roi désirait avoir cette maison pour Monsieur. Celui qui était porteur de la lettre et de l'argent était un notaire, et il avait en main un contrat de vente tout dressé que le partisan fut obligé de signer.

Claude Bouteroue, conseiller à la cour des Monnaies, en 1654, fit graver toutes les monnaies de France pour son ouvrage intitulé : *Recherches curieuses des monnaies*, avec des observations, des preuves et des figures. Il ne put publier que le premier volume, qui se réfère aux monnaies romaines et gauloises et à celles des premières races. Les gravures, qui sont très belles, ne sont malheureusement pas exactes. La suite de l'ouvrage, restée inédite, forme cinq volumes manuscrits; Fr. Leblanc, qui les posséda, s'en est servi pour son *Traité historique des Monnaies de France*.

Le dernier financier que nous étudierons dans cette première partie, mais dont il sera question dans le chapitre réservé à Colbert, est Évrard Jabach, banquier, directeur de la Compagnie des Indes orientales. Il était l'ami de Van Dyck, qui fit deux fois son portrait. Il acheta en Angleterre de nombreux tableaux ayant appartenu au roi Charles Ier. Dans son hôtel de la rue Saint-Merry [1], construit par Bulet, qui existe encore en partie, il possédait

[1] Au dix-huitième siècle, on y faisait les expositions des membres de l'Académie de Saint-Luc, et aussi des ventes publiques.

5,542 dessins estimés plus de 300,000 livres, 101 tableaux estimés 155,000 livres; les bustes, bas-reliefs et marbres étaient cotés 28,000 livres, et les grands bronzes 6,500 livres. En des jours de détresse, il les vendit à Mazarin et, en 1670, au duc de Richelieu. Colbert acheta pour le Roi, en mars 1671, tous les dessins et les tableaux au prix de 200,000 livres. M. Reiset rend compte des négociations qui précédèrent cette acquisition où Colbert défendait si bien les intérêts du Trésor que Jabach demandait à être traité « en crestien et non en More ». Toutes ces œuvres sont au Musée du Louvre ou dans nos collections nationales. De la vente de Charles Ier, Jabach possédait des compositions de Corrège, Titien, Léonard de Vinci, Giorgione, Jules Romain, Perino del Vaga, Le Guide, Garofalo, Caravage et Holbein. Il possédait aussi des peintures de Véronèse, Poussin, du Spada, du Dominiquin.

Le Brun avait composé pour Jabach les cartons d'une tapisserie de l'*Histoire de Méléagre;* il fit de plus, en 1660, son portrait et celui de toute sa famille qui est aujourd'hui au musée de Berlin. Il existe un portrait de Jabach par le chevalier Rigaud. Après ses revers, Jabach se releva et recommença une nouvelle collection.

II

COLBERT.

(1664-1682.)

Il convient de faire deux parts dans la vie de Colbert et d'étudier isolément chez lui le ministre et l'homme privé.

Me trouvant, il y a quelques années, dans une réunion d'érudits qui avaient étudié à fond le rôle de Rubens dans les diverses négociations dont il fut chargé, l'un d'eux hasarda cette pensée que, encore même que le grand patricien d'Anvers n'eût laissé aucune œuvre picturale, il serait néanmoins passé à la postérité avec le renom d'un des plus grands diplomates de son temps [1]. Il est, en effet,

[1] Il serait long d'énumérer toutes les missions diplomatiques dont Rubens se trouva chargé. M. Gachard a consacré au grand peintre d'Anvers une très intéressante étude, où il analyse les diverses négociations que Rubens remplit à la satisfaction de tous. Tantôt nous le voyons chargé (1608) par le duc de Gon-

hors de doute que les grands hommes se dédoublent et que leur génie se révèle à nous dans les manifestations les plus diverses. Colbert, contrôleur général des finances, organisateur du Trésor, représente déjà une des figures les plus belles du dix-septième siècle, et pourtant on est en droit de se demander si cet homme qui avait tracé une si belle route, que ses successeurs immédiats ont eu l'imprudence et la maladresse de ne pas suivre, n'est pas plus élevé encore au-dessus de tous les hommes de son temps par les œuvres grandioses qu'il a accomplies comme Surintendant des Bâtiments, fournissant ainsi, en quelque sorte, une seconde carrière. Nous sommes frappé, à chaque pas, par la solidité des fondations auxquelles il a donné ces assises inébranlables que les grandes assemblées de la révolution et les organisateurs du régime nouveau n'ont eu qu'à maintenir en élargissant leurs bases et en les adaptant à nos mœurs modernes; aussi, nous demeurons plein d'admiration pour ce grand citoyen qui, pendant toute la durée de ses fonctions, mais plus particulièrement depuis la mort de Mazarin, ne cessa d'être inspiré par un amour éclairé autant que passionné pour la France, pour les arts et pour les artistes.

Une légende était accréditée depuis deux siècles sur le compte de Colbert. Il était admis par des écrivains que l'on supposait bien renseignés, qu'en l'année 1659, Colbert avait été envoyé à Rome par le cardinal Mazarin, dont il était l'intendant, en vue de négocier auprès du pape Alexandre VII l'exil à Rome du bouillant frondeur de Retz dont les passions s'étaient quelque peu apaisées, mais que le premier ministre désirait éloigner de Paris. Pendant ce séjour, Colbert s'était initié au goût des chefs-d'œuvre dont le siècle précédent avait orné la grande cité, et on l'avait vu entrer en rapport avec les trois hommes qui continuaient le mieux les tradi-

zague d'une mission secrète auprès de Philippe III; plus tard (1625), ayant rencontré à Paris le duc de Buckingham qui lui avait fait connaître le désir de Charles I[er] de voir cesser les différends qui existaient entre l'Espagne et l'Angleterre, il fut assez heureux, après avoir été honoré du choix de l'infante Isabelle, pour se faire accueillir favorablement à la cour d'Espagne en 1628 et revenir à Bruxelles en 1629 avec le titre de secrétaire du Conseil privé de Sa Majesté Catholique. Il partit la même année pour l'Angleterre et réussit à faire conclure la paix entre Philippe IV et Charles I[er], qui créa Rubens chevalier et le combla d'honneurs et de présents. C'est lui aussi qui, en 1633, voyagea en Espagne et en Hollande dans le but d'amener un rapprochement entre les États et l'infante Isabelle. La mort du prince Maurice mit fin à sa mission.

tions d'art, Nicolas Poussin, ce maître styliste, Pierre de Cortone, toujours si brillant et si large dans sa facture, et enfin le peu modeste et très fougueux cavalier Bernin qui se laissait aller à son tempérament puissant et permettait, en bon prince, à ses contemporains de le comparer à Michel-Ange. Après quatre mois de séjour en Italie, à Rome, à Florence, à Bologne, à Milan et à Turin, Colbert, disait-on, était revenu à Paris où Mazarin, sur son lit de mort, recommandait au Roi son meilleur disciple.

Ce voyage, ce séjour en Italie étaient choses vraisemblables, mais ce n'est qu'une fable. Il demeure établi que Colbert n'a pas vu Rome. Pierre Clément, l'éditeur intrépide et plein de conscience des *Lettres, Instructions et Mémoires* laissés par le grand ministre de Louis XIV, a fait pleine lumière sur ce point. Ce n'est pas Jean-Baptiste Colbert qui a vu Rome, mais son frère, Charles Colbert, marquis de Croissy, né en 1629, mort en 1696[1]. D'abord intendant en Alsace (1658), président du conseil souverain de la province, puis premier président du parlement de Metz, intendant en Provence, en Catalogne, puis à Paris maître des requêtes, ministre plénipotentiaire aux traités d'Aix-la-Chapelle et de Nimègue, ambassadeur en Angleterre, et enfin secrétaire d'État et ministre des affaires étrangères en 1679, Charles Colbert fut envoyé à Rome en décembre 1660 et y séjourna jusqu'au 4 avril 1661, chargé de diverses négociations auprès du pape Alexandre VII, qui ne goûtait que médiocrement la personne et la politique de Mazarin; aussi l'ambassade passagère de Charles Colbert près du Saint-Siège demeura-t-elle sans résultat appréciable pour la France.

Quoi qu'il en soit, Jean-Baptiste Colbert, privé des ressources qu'il eût amassées en Italie, nous apparaît-il diminué par les obligations qui ont fait de lui le serviteur sédentaire d'une grande nation? Loin de là. C'est par sa propre intuition qu'il a compris les vrais besoins de l'art dans notre pays. Lui seul conçoit, crée, organise et soutient. Il tire tout de son propre fonds. L'exemple d'autrui, les conseils de Poussin, de Pierre de Cortone, de Bernin n'entrent pour rien dans son initiative, dans son large coup d'œil,

[1] *Lettres, Instructions et Mémoires de Colbert,* par P. Clément, t. I, Introduction, p. xcvi, *Correspondance,* p. 459, et t. V, Introduction, p. lxviii.

dans la haute raison qui toujours préside à ses fondations utiles et durables.

Investi de la confiance du Roi, Colbert ne tarda pas à donner, à la suite de la disgrâce de Foucquet, la mesure de son habileté en matière financière en même temps que la preuve de ses goûts distingués pour les peintures décoratives, les constructions élégantes, les statues, les tapisseries. Sous sa baguette magique s'organise la brillante fête du Carrousel, et l'on voit surgir de tous côtés les palais qui sont la gloire de cette époque : le château de Versailles est édifié, la colonnade du Louvre construite après une lutte homérique entre les architectes; Le Nôtre trace les jardins des Tuileries; Puget [1] sculpte les plus fières statues et décore de pompeuses allégories les proues des vaisseaux de notre Marine; on voit se dresser partout les arcs de triomphe, les obélisques, les pyramides, les mausolées; Petitot peint des émaux comparables aux plus belles œuvres de la Renaissance, et Nicolas Robert trace sur le papier de gracieuses miniatures. Puis, l'élan une fois donné, Colbert assure l'existence de l'Académie royale de peinture et de sculpture, de l'Académie d'architecture, et fonde l'Académie de France à Rome, l'Académie des inscriptions, l'Académie royale de musique. Le Musée du Louvre s'augmente de la belle collection du financier Jabach, le Cabinet des estampes s'enrichit des innombrables sujets recueillis par Michel de Marolles [2], abbé de Villeloin; André Félibien [3] devient l'historiographe des Bâtiments et rend compte de tous ces travaux artistiques comme Racine et Boileau chantent les batailles, que Van der Meulen et Le Brun, l'ancien décorateur de Foucquet au château de Vaux-le-Vicomte, peignent à grands traits et font tisser aux Gobelins.

La gravure, dans un rang plus modeste, mais avec des moyens de divulgation plus puissants, célèbre les fêtes de cette époque : les planches exécutées à l'occasion du Carrousel de 1662 retracent

[1] Il est aujourd'hui démontré que Colbert, loin de tenir en disgrâce Puget, fut toujours son protecteur.

[2] L'abbé de Marolles avait réuni 123,000 pièces de 6,000 maîtres différents, le tout en 400 volumes. L'acquisition en fut faite pour la somme de 28,600 livres, et de plus, en deux fois, 2,400 livres.

[3] Félibien est l'auteur des *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*.

les costumes et le luxe de la cour; les planches de Rousselet et d'Israël Silvestre forment de précieux documents d'où les chercheurs et les amis du beau ont à tirer d'utiles et charmants renseignements.

Voilà l'esquisse rapide des efforts du grand financier, ami des arts.

Recherchons les détails de cette prodigieuse mise en œuvre, et nous aurons démontré combien justes sont les éloges qui ont été donnés à cet illustre Français.

Dès le début de son œuvre, Colbert s'était assuré le concours de Chapelain et de l'abbé de Cassagne, auxquels, sur le conseil même de Chapelain, vint s'adjoindre Charles Perrault. Si l'ennemi de Boileau, le poète justement décrié, « se tuait à rimer », on voit qu'il était homme écouté et de bon conseil. Tous les membres de ce petit cénacle décidèrent avec Colbert du choix des savants et des littérateurs destinés à former l'Académie des inscriptions, mais Charles Perrault [1] fut particulièrement utile au ministre dans les fonctions de premier commis des Bâtiments, par l'étendue de ses connaissances et par son activité.

Le Brun avait organisé à Maincy, près de Vaux-le-Vicomte, un atelier de tapisseries semblables à celles des Flandres et destinées à l'embellissement des châteaux du surintendant Foucquet à Vaux et à Saint-Mandé. Déjà sous François I^er^, Sébastien Serlio, peintre et architecte, aidé peut-être de Primatice, avait administré, à Fontainebleau, une manufacture royale de tapisseries. Henri II et Catherine de Médicis avaient encouragé cette fabrication; Henri IV confirma encore les privilèges de l'établissement, et Louis XIII y autorisa le tissage des tapis du Levant.

Pour donner une plus grande extension à l'industrie des tapis-

[1] Voir le *Siècle de Louis XIV*, de VOLTAIRE, et les *Mémoires de Ch. Perrault*, précédés d'une Notice par Paul LACROIX, avec dissertation par WALKENAER. (Paris, Gosselin, 1842, 1 vol. in-18, p. 29.) — Charles Perrault était le quatrième fils de Pierre Perrault, avocat au parlement de Paris; il était né le 12 janvier 1628. Le fils aîné était avocat; le second, docteur en médecine; le troisième acheta une charge de receveur général. Celui-ci cultivait à la fois les lettres et les sciences, et avait traduit la *Secchia Rapita* de TASSONI. Il eut pour auxiliaire dans ses fonctions de receveur, pendant dix ans (1654-1664), son frère Charles. Le cinquième, Claude Perrault, était botaniste et médecin; il fut en outre l'architecte de la Colonnade du Louvre.

series, Colbert acheta, le 6 juin 1662, au sieur Lelen, conseiller au Parlement, l'hôtel des Gobelins, et y établit, sous la direction de Le Brun, une fabrique de meubles et de tentures destinés à la décoration des maisons royales. La prodigieuse facilité et la fécondité du peintre de la *Famille de Darius* et de la *Chasse de Méléagre* alimentèrent des sujets les plus variés les ateliers de cette manufacture. En même temps qu'il donnait aux hauts liciers (car on avait enfin abandonné le système suranné de la basse lice) les cartons du *Triomphe de Constantin*, de l'*Histoire de Louis XIV* et de l'*Histoire d'Alexandre*, des suites connues sous les titres les *Maisons royales*, les *Saisons*, les *Éléments*, il dessinait pour les orfèvres les ornements des candélabres, des lustres et des bassins de métal ornés de bas-reliefs qui représentaient l'Histoire du Roi [1]. Les tapis du Levant sortaient de l'usine de la Savonnerie de Chaillot, fondée en 1663. Van der Meulen devint aux Gobelins l'auxiliaire le plus actif de Le Brun. Van der Meulen, qui chevauchait pendant la campagne de Flandre pour recueillir tous les épisodes de la campagne, recevait les instructions de Le Brun qui de son côté suivait les évolutions de l'armée dans le carrosse de Colbert, et tous deux dessinaient ensuite, Le Brun se réservant souvent les personnages des compositions de Van der Meulen. C'est de cette collaboration que sont sortis les cartons de l'Histoire du Roi, en quatorze pièces : l'*Entrevue des rois d'Espagne et de France;* l'*Audience du Légat;* la *Prise de Dunkerque;* la *Prise de Lille;* le *Mariage du Roi;* la *Prise de Dôle;* la *Prise de Marsal;* le *Sacre du Roi;* la *Prise de Douai;* l'*Alliance des Suisses;* la *Prise de Tournai;* la *Défaite de Marsin;* l'*Entrée du Roi aux Gobelins*. Le Brun avait sous ses ordres un très grand nombre de peintres : Baptiste Monnoyer, peintre de fleurs et de fruits; Yvart père et fils, Houasse, Revel, Lichery, les Testelin, Boulle, Anguier, Nicasius Bernaert, Génouel, Baudouin; mais c'est le maître qui dirigeait les travaux, inspirait les artistes par ses programmes dont l'exécution colossale nous apparaît aujourd'hui, grâce à cette autorité unique, empreinte d'une belle et savante harmonie qui a produit ce qu'on est convenu d'appeler le style Louis XIV.

[1] *Mercure de France*, février 1690. Une gravure de Sébastien Leclerc, connue sous le titre de *Mai des Gobelins*, a conservé le souvenir d'une fête donnée à la manufacture en l'honneur de Le Brun par les artistes et les ouvriers.

N'oublions pas de mentionner à côté des noms de ceux qui ont fourni la maquette, l'idée première, les tapissiers illustres qui ont exécuté ces tentures demeurées la gloire de nos collections. Le Flamand Jean Jans (ou Janssen [1]) dirigeait les travaux et avait pour collaborateurs Henri Laurent, Pierre et Jean Lefebvre, Jean de Lacroix, J. B. Mosin, Jean Jans fils, verrier, et un teinturier très habile, Van der Kerchove, qui a eu la main si heureuse dans la combinaison des couleurs que l'éclat des tons s'est assoupi lentement et d'une manière uniforme, laissant aux tapisseries d'harmonieuses et douces tonalités.

En même temps que les tapisseries des Gobelins venaient rivaliser avec les *Arrazi*, Philibert Balland brodait des portières, des sièges, des tentures sur gros de Tours et de Naples, sur des moires et des toiles tissées d'argent. Les modèles étaient fournis par le miniaturiste Bailly, par Bonnemer, Testelin et Boulongne le Jeune. Ici aussi, comme pour les œuvres de Le Brun et de Van der Meulen, chaque artiste se réservait son attribution spéciale; les figures, en effet, étaient exécutées par Fayette, et les paysages par Balland. Les grands maîtres de la Renaissance, tout particulièrement le grand Vénitien Véronèse, supportaient aussi de ces collaborations tant pour l'architecture de leurs peintures décoratives que pour l'exécution des ornements, et leurs œuvres n'en présentent pas moins d'unité.

Les merveilles de l'art et de la décoration resplendissaient dans les œuvres des pensionnaires des Gobelins, dans les gravures d'Audran, de Rousselet et de Sébastien Leclerc; dans les sculptures de Tubi et Coyzevox; dans les orfèvreries, chefs-d'œuvre d'Alexis Loir, du Bel, de Claude Villers.

A cette époque remontent aussi les meubles d'André Boulle, en marqueterie rehaussée d'attributs et de statues allégoriques en bronze doré. C'est ce grand artiste, ce peintre qui créa un genre national pour remplacer les meubles dans le goût italien; c'est lui qui alimenta les palais et les hôtels des grands seigneurs. Il aurait dû accumuler des richesses considérables, mais, dit Mariette [2], « s'il est mort assez mal dans ses affaires, c'est qu'on ne faisait

[1] L'édit de 1667 stipule qu'un grand nombre de peintres, maîtres tapissiers, fondeurs, orfèvres et graveurs seront attachés à cet établissement, et qu'une pépinière de soixante apprentis en assurera le recrutement.

[2] *Abecedario*, v° *Boulle.*

aucune vente d'estampes, de dessins, etc., où il ne fût et où il n'achetât souvent, sans avoir de quoi payer; il lui fallait emprunter presque toujours à gros intérêts ».

Le 8 janvier 1664, Colbert acheta de M. de Ratabon, au prix de deux cent mille livres, la charge de Surintendant des Bâtiments. Cet office, créé sous François Ier, avait appartenu sous son règne à Philibert Babou, sieur de la Bourdaizière, et à M. de Villeroy. Philibert Delorme et Primatice l'avaient ensuite illustré. Sully, sous Henri IV, s'était occupé de tout ce qui concernait les châteaux et Bâtiments du Roi; sous Louis XIII, Jean Varin cumulait cette fonction avec celle de maître des monnaies. Le cardinal de Richelieu la donna plus tard à Sublet des Noyers, qui en resta détenteur jusqu'en 1643; il eut pour successeurs de Fourcy père et fils, puis Ratabon [1].

Colbert, tenant en même temps la clef du Trésor, put exécuter facilement les plans qu'il concevait. Ses facultés de discernement et d'opiniâtreté le servirent admirablement, et l'on ne dut plus subir les retards qui étouffent l'initiative et paralysent les volontés les mieux armées. L'œuvre de Colbert va se dérouler sans relâche jusqu'au moment où l'ingratitude de Louis XIV et la jalousie de Louvois rendront inerte tant d'énergie.

C'est le palais des Tuileries qui attira d'abord l'attention de Colbert; il supprima la rue qui séparait les jardins du palais et traça la terrasse du bord de l'eau qui était encombrée de constructions particulières, pendant qu'André Le Nôtre, qui avait dessiné les beaux massifs du parc de Vaux-le-Vicomte, donnait au jardin des Tuileries un style à la fois simple et noble qui est resté comme le modèle du genre français.

Le palais et le jardin de Versailles furent aussi commencés à ce moment, en 1662, sous les ordres de l'architecte Jules Hardouin-Mansart [2] qui n'était alors âgé que de dix-sept ans et qui mena à bien les travaux et les dirigea avec une grande ardeur, mais il ne put les terminer, et mourut en 1708. S'il est facile de critiquer la longue façade, du côté du parc, qui est trop uniforme et manque de relief, on ne saurait trop louer l'ensemble, la Chapelle et l'Oran-

[1] Félibien, *Entretiens,* t. II, p. 294, et t. IV, p. 306.

[2] Il était le neveu et le disciple de François Mansart, qui avait construit le Val-de-Grâce, et qui l'aida pendant quatre ans dans l'édification du palais de Versailles.

gerie. Les jardins créés par Le Nôtre et La Quintinie (ce dernier ayant donné ses soins aux arbres fruitiers et aux potagers) et les bassins restent, aujourd'hui encore, un souvenir, une page écrite par ce grand metteur en scène, ce ministre aux larges conceptions à qui rien ne semblait difficile et qui savait s'entourer d'hommes de valeur dont il suivait au besoin les sages avis.

Pendant qu'à Versailles le palais se dressait et que les eaux appelées de loin tombaient en cascades dans les bassins ornés de Nymphes, et que tout cet enchantement poétisait l'ancien petit rendez-vous de chasse que Louis XIII avait acheté pour 20,000 écus, le palais du Louvre n'était pas oublié. Mais qui donc sera le continuateur de Pierre Lescot, l'architecte de Henri II, de Charles IX et de Henri III? Qui donc saura succéder à Metezeau, à du Pérac, à Lemercier, qui était mort en 1660? Le Vau, le protégé de Ratabon, s'était emparé de la succession de Lemercier et continuait la construction du Louvre; mais il est permis de croire que Colbert n'avait pas fort à cœur l'ami de Foucquet, puisqu'il suspendit subitement, en 1664, les travaux, en soumettant les projets de Le Vau à l'appréciation des architectes de Paris, lesquels ne manquèrent pas de trouver mille défauts aux plans de leur camarade jusque-là trop heureux. Colbert connaissait assez le cœur humain pour avoir prévu sous quelle avalanche de critiques s'écrouleraient les projets de Le Vau; un concours s'ensuivit entre tous les architectes, et de tous les dessins de la façade projetée vis-à-vis Saint-Germain l'Auxerrois, un seul qui ne portait point de signature plut au Roi, à la cour, aux Parisiens. C'était une œuvre d'ordre corinthien présentant des colonnes accouplées en forme de portique sur un soubassement très simple. Après avoir supposé que ce projet était l'œuvre d'un étranger, Paris et la cour apprirent, non sans étonnement, que l'auteur était le médecin Claude Perrault, frère de Charles, le premier commis aux Bâtiments. Les quolibets allèrent bon train, et la jalousie des rivaux autant que l'ironie du public se chargèrent de plaisanter cette architecture « si malade qu'elle avait besoin d'un médecin ». Mais, en dépit de l'engouement, il parut difficile d'accepter le plan de Perrault, que les architectes représentaient comme une œuvre d'une exécution irréalisable; pourtant Colbert tenait bon, et, grâce à une tactique des plus habiles, nous devons à sa persévérance de posséder la belle Colonnade du Louvre.

Ne voulant pas confier à l'un des rivaux de Perrault l'achèvement du Louvre, il pria le Cavalier Bernin de lui adresser des plans qui parurent très bien conçus; puis, poussant plus loin l'idée de confier ces travaux à un étranger, il appela de Rome le Cavalier, alors chargé d'honneurs et de gloire par le pape Alexandre VII, successeur d'Urbain VIII (Barberini). Le Roi écrivit au Pape le 18 avril 1665, le priant « d'ordonner au Cavalier Bernin de venir faire un voyage ici pour terminer cet édifice qui depuis plusieurs siècles est la principale habitation des rois les plus zélés pour le Saint-Siège ». Louis XIV écrivit aussi au cardinal Chigi, neveu d'Alexandre VII : « Mon cousin, j'ai pris la liberté d'écrire à Sa Sainteté pour la remercier des dessins que le Cavalier Bernin a faits pour mon bâtiment du Louvre et pour la supplier de vouloir bien lui ordonner de venir faire un voyage en ce pays, afin d'y terminer son travail. » De plus, le Roi fit part au Cavalier de son « désir de connaître une personne aussi illustre, et de l'entretenir des beaux dessins envoyés pour le bâtiment du Louvre... »

Le duc de Créquy, ambassadeur à Rome, qui avait déjà pris congé du Pape, se fit reconnaître à nouveau avec tout le cérémonial officiel pour présenter à Alexandre VII la lettre du Roi, et il se rendit ensuite avec le même cortège à la demeure du Bernin.

L'orgueilleux statuaire se détermina à faire le voyage, et le Pape, en dépit de ses désirs secrets, ne voulut pas refuser d'acquiescer au vœu exprimé par Louis XIV ; il se sentait, en effet, moins libre que son prédécesseur Urbain VIII (Barberini) pour refuser les demandes de la cour de France, après l'incident pénible de la garde corse et après les excuses apportées par le cardinal Chigi ; il donna donc son consentement, mais toutefois n'autorisa le Cavalier à séjourner à Paris que pendant trois mois, afin de reprendre au plus tôt la Colonnade de Saint-Pierre. Le *Journal de Chantelou,* qui contient le récit du séjour en France du Cavalier, forme un important volume. Dès son arrivée, Bernin fut reçu au Pont-de-Voisin et conduit sur le Rhône comme un prince du sang. Sa réception à la cour, les honneurs qui lui furent prodigués, toutes les fêtes dont il fut l'objet devaient flatter l'orgueil de l'illustre Romain. Et pourtant la cérémonie de la pose de la première pierre du nouveau Louvre par le Cavalier n'est que le point de départ de la lutte la plus aiguë des Perrault contre le

Bernin. Colbert ne cessait de rêver à la colonnade corinthienne, au milieu de toutes ces réceptions pompeuses; ne nous étonnons donc pas de lui entendre dire, à la suite d'une discussion quelque peu vive avec son premier commis qu'il aimait et estimait, en parlant du Cavalier : « Peste soit du b... qui pense nous en faire accroire [1] ! »

Cette lutte ne pouvait se prolonger plus longtemps; le Cavalier Bernin reçut du Roi, avant de partir, et des mains de Perrault, « qui, pour lui faire plus d'honneur, les portait lui-même dans ses bras », trois mille louis d'or en trois sacs, avec un brevet de 12,000 livres de pension par an et un de 1,200 livres pour son fils. Il avait fait un buste de Louis XIV et exécuté une statue équestre du Roi où on le représentait gravissant un rocher; mais les courtisans et les statuaires persuadèrent au Roi que la physionomie était mal rendue, et l'on changea la montagne en un gouffre et Louis XIV en Curtius [2]. La Colonnade du Louvre fut ensuite confiée à Perrault, après des démarches réitérées et sur le vœu formel du Roi.

Notre intention n'est pas de raconter l'histoire de l'Académie royale de peinture et de sculpture qui avait été fondée par lettres patentes de février 1648, sur la requête de Le Brun (20 janvier 1648), sous la haute influence du chancelier Séguier.

Nous savons quel était antérieurement aux statuts de l'Académie

[1] *Mémoires de Perrault*, p. 53, 54.

[2] Cette statue se trouve à Versailles, à l'extrémité de la pièce d'eau des Suisses. Nous devons à l'obligeance de notre aimable et très érudit collègue des Sociétés des Beaux-Arts, M. Caffaréna, la communication de trois lettres inédites de Colbert, qu'il a retrouvées dans les archives du ministère de la marine. Cette correspondance relative à la statue de Louis XIV jette un jour intéressant sur les relations de Colbert avec le Cavalier. Nous croyons utile de les reproduire ici :

A Monsieur le Cavalier Bernin,

A Seaux, le 13 may 1673.

Monsieur,

Le Roy m'ayant ordonné avant son départ de vous envoyer cy-joinct une lettre de change pour vostre pension et celle de votre fils, je m'acquite avec d'autant plus de joye de cet ordre qu'il me donne occasion de me réjouir avec vous de l'Estat auquel est à présent la statüe de Sa Majesté; et quoy qu'il soit inutil de vous exciter à achever ce grand ouvrage qui portera dans les siècles à venir le caractère de la gloire, et de la grandeur de Sa Majesté, je ne puis toutes fois

l'état de dépendance des artistes qui étaient soumis à la maîtrise comme les corporations de métiers. Qu'il nous suffise de rappeler les noms des douze Anciens élus dès la première année pour diriger l'École de dessin et de peinture, chacun pendant un mois : Le Brun, Errard, Bourdon, de la Hire, Sarrazin, Corneille, Perrier, Henri Beaubrun, Le Sueur, Juste d'Egmont, van Opstal et Guillain. M. de Charmois fut élu chef de l'Académie. Ce ne fut, en réalité, qu'à partir de 1663 que, grâce à Colbert, cette Académie devint toute-puissante et disposa de 4,000 livres sur les ressources du Trésor. Les nouveaux statuts datent du 14 décembre 1663. C'est pour l'enseignement de cette École que Le Brun fit, en des conférences, son traité de l'Expression des Passions et diverses études sur Raphaël et Poussin, que Sébastien Bourdon apprécia de son côté le peintre des Andelys. Philippe de Champaigne prit la parole sur Titien ; van Opstal analysa le *Laocoon;* Nicolas Mignard traita aussi de Raphaël ; Noeret prit pour sujet d'une conférence Paul Véronèse; enfin Henri Testelin publia les *Sentiments des plus habiles peintres du temps sur la peinture.*

L'Académie de France à Rome, dont le premier directeur fut Charles Errard, avait été l'objet d'une decision du Roi datant des

m'empescher de vous dire que votre mémoire y estant intéressée, ce serait encore un moyen pour vous y porter si vous ne travailliez pas à le finir avec tant de zèle et de chaleur que vous faites.

Je suis...

Au Cavalier Bernin,

A Versailles, le 28 octobre 1673.

Monsieur,

J'apprends avec grand plaisir que vous advancez la statüe du Roy que vous avez entrepris comme vostre chef d'œuvre et un ouvrage qui fera parler de vous, et fera connoistre en ce Royaume pour un longtemps vostre vertu puisque par ce grand ouvrage vous l'attachez au plus grand Roy que le plus florissant royaume de la crestienté ayt jamais eü. Je vous prie d'estre bien persuadé que nous donnons icy a ce chef d'œuvre tout le mérite qu'il doibt avoir, et que nous attendons de le voir avec grand plaisir, mais sans impatience, estant persuadé qu'il approchera d'autant plus de la perfection qu'il sera longtemps soubz vos yeux.

Je suis...

Colbert écrivait aussi le 23 juin 1673 au cardinal d'Estrées : « A l'égard du Cavalier Bernin, je luy ai envoyé fort régulièrement sa pension. Mais au retour du Roy, je proposerai à Sa Majesté de luy faire quelque gratification en considération du travail qu'il fait. Cependant je doibs vous dire que ce Cavalier est un homme fort intéressé ayant autant de sujet qu'il a de se loüer de la magnificence du Roy. »

premiers mois de 1666 ; elle fut organisée définitivement à quelque temps de là. Les « Statuts et Règlement » arrêtés par Colbert pour la fondation nouvelle portent la date du 11 février 1666[1].

Il serait trop long de narrer aussi par le menu l'histoire des négociations de Colbert pour l'acquisition de la collection d'objets d'art du cardinal Mazarin, dont l'hôtel (aujourd'hui la Bibliothèque nationale) avait été décoré par un élève de Pierre de Cortone, Romanelli.

Parmi les tableaux composant la galerie du cardinal, on voyait l'*Antiope,* du Corrège ; du Titien, la *Mise au tombeau,* le *Repas d'Emmaüs, Tarquin et Lucrèce,* le *Titien et sa maîtresse ;* de Léonard de Vinci, *Saint Jean-Baptiste.* Ces chefs-d'œuvre provenaient de la collection de Jabach et avaient été achetés par le financier à la mort de Charles Ier ; leur origine première était le Musée de Mantoue. Colbert acquit aussi 646 tableaux originaux pour 224,576 livres, 241 portraits de papes depuis saint Pierre jusqu'à Alexandre VII pour 3,284 livres et 130 statues au prix de 50,309 livres, et de plus 96 bustes, presque tous antiques, pour 4,620 livres. Les agents spéciaux du ministre à l'étranger, notamment l'abbé Benedetti à Rome, se mettaient en rapport avec les possesseurs d'œuvres d'art et se chargeaient de faire exécuter des moulages.

M. de Bonzy, après de longs pourparlers avec les moines et l'évêque de Béziers, finit par obtenir, à titre de présent du Sénat de Venise, la *Cène* de Véronèse qui se trouvait placée dans le réfectoire de Saint-Georges Majeur. Le comte d'Avaux, ambassadeur à Venise, et le duc de Villars, ambassadeur en Espagne, étaient employés aussi à tenter des négociations qui ne furent pas suivies de résultats[2].

Nous avons parlé du ministre, parlons de l'homme privé. Colbert avait-il gardé le souvenir des torts que s'était créés, aux yeux de

[1] Nous renvoyons nos lecteurs à la *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France,* en cours de publication, enrichie de notes et de commentaires par M. Anatole DE MONTAIGLON ; à la monographie remarquable sur *la Villa Médicis à Rome,* par Victor BALTARD (Paris, 1847, grand in-folio), et aux récents et savants mémoires de M. Henry JOUIN, *l'Académie de France à Rome,* 1889 ; de M. CASTAN, *Les premières installations de l'Académie de France à Rome,* etc.

[2] Nous avons déjà visé ces faits en parlant plus haut du financier Jabach.

Louis XIV, Nicolas Foucquet par son faste imprudent? Craignait-il de céder au luxe qui avait fait de Vaux-le-Vicomte une sorte de Versailles anticipé, si lui-même s'accordait une résidence quelque peu riche hors de Paris? On pourrait le supposer, car ce fut seulement le 11 avril 1670 que l'homme d'État, qui depuis dix années jouissait de l'entière confiance du souverain, jugea prudent d'acquérir le château de Sceaux. Foucquet, nous l'avons vu, avait chargé Le Brun de la décoration picturale de Vaux-le-Vicomte, mais depuis lors, Le Brun, Premier Peintre du Roi, travaillait au Louvre, à Marly, à Saint-Germain. N'y avait-il pas quelque péril à distraire Le Brun de son haut labeur pour se l'attacher, même temporairement? Louis XIV ne prendrait-il pas ombrage de la liberté de son ministre si celui-ci jugeait possible d'appeler dans sa demeure personnelle le décorateur en titre des Maisons royales? Ce scrupule dut hanter l'esprit de Colbert, car ce ne fut, d'après Nivelon, qu'en 1674, et d'après Guillet Saint-Georges qu'en 1676, que Le Brun parut au château de Sceaux. Là, le maître si fécond se donna libre carrière. Le pavillon de l'Aurore et la chapelle nous le montrent également préparé à traiter une scène mythologique ou une page religieuse.

Le Brun peignit, pour le pavillon de Sceaux, l'*Aurore,* que des cavales fougueuses emportent à travers l'espace; l'Heure matinale les précède de son vol rapide, sonnant la diane qui éveille le soldat et faisant tinter la clochette qui amène le moine au chœur; le marteau du forgeron, le coq vigilant, achèvent de préciser le sens de cette figure aérienne. Zéphyrs, constellations, allégories de tous les phénomènes physiques se trouvent décrits par ces mille artifices qui servent de transition aux peintres.

Dans la chapelle, la coupole représentait *le Père Éternel au milieu de la Cour céleste,* et, au dire de Nivelon, deux tableaux figuraient, de chaque côté de l'autel, des personnages bibliques et des personnages évangéliques.

Dans l'escalier d'honneur, Le Brun avait peint *Atlas gardien du jardin des Hespérides,* pétrifié par Persée qui lui montre la tête de Méduse pour le punir de lui avoir refusé l'hospitalité. Dans le pavillon dit des *Quatre Vents,* un plafond peint sur les dessins de Le Brun représentait *Junon députant Iris vers Éole* afin qu'il déchaînât les Vents sur la flotte d'Énée. Et enfin sur la

cheminée, le *Buisson ardent* que nous connaissons par la gravure de Bonnemer.

De précieux renseignements, donnés avec les développements les plus intéressants, se trouvent dans l'ouvrage de M. Henry Jouin sur Charles Le Brun; c'est à cet ouvrage que nous renvoyons le lecteur (pages 561, 562, 597, 611 et 612) au sujet des cartons de la décoration de la chapelle de Sceaux.

Les jardins renfermaient l'*Hercule gaulois* de Puget, aujourd'hui au Musée du Louvre; une *Diane* en bronze, ayant appartenu à la reine Christine de Suède, et une copie en marbre de l'*Hercule Farnèse.*

III

DE COLBERT A LAVOISIER.

(1682-1794.)

Le désir que nous avons eu de consacrer un chapitre spécial à Colbert nous a amené à créer, entre les financiers que nous avions à apprécier, une division quelque peu arbitraire. Nous avons dû placer dans la première partie de ce mémoire ceux d'entre eux dont la carrière était pour ainsi dire accomplie au moment où brillait le grand Surintendant des Bâtiments, et nous avons à dessein terminé ce chapitre par le banquier Jabach, dont la collection entra, grâce à Colbert, dans les trésors du Roi. Inversement, nous avons réservé pour cette troisième partie certains des contemporains de Colbert, ceux qui ont vécu sous son administration ou collaboré à ses grandes réformes. C'est ainsi que nous trouvons, en ce moment, sous notre plume, Claude de Guénegaud, trésorier de l'Épargne, qui avait été appelé à signer le brevet de Premier Peintre donné en 1662 à Le Brun et aussi à contresigner, en novembre 1667, les lettres patentes en forme d'édit portant règlement de l'établissement des Manufactures pour les maisons royales aux Gobelins. L'hôtel de Guénegaud situé rue Saint-Louis au Marais avait été décoré de peintures murales par Nicolas Loir, qui avait donné des leçons à sa belle-sœur, la marquise Henri de Guénegaud, dont le mari était secrétaire d'État et garde des sceaux et habitait l'hôtel de Nevers, reconstruit par François Mansart.

L'hôtel de Claude de Guénegaud renfermait deux tableaux de Le Sueur : *Lucius Albinius avec les Vestales* et *Caligula déposant les cendres de sa mère dans le sépulcre de ses aïeux.*

Le château du financier à Plessis-Belleville, près de Senlis, indépendamment des peintures de Loir et de Cotelle (*les Travaux et l'Apothéose d'Hercule, les Quatre Éléments*), ainsi que des sculptures et des décorations de stuc de Michel Anguier, était aussi orné de peintures murales exécutées par Le Brun. Ce château, qui était d'une magnificence princière, rappelait, par sa façade et son étendue, l'École militaire. Il fut acheté par Pontchartrain, puis vendu en 1812 à des particuliers qui, pour en faire sans doute un champ de pommes de terre, comme le bonhomme Poirier rêvait du château du marquis de Presle, le rasèrent et en arrachèrent même les fondations [1].

Belluchon, qui, vers 1685, était secrétaire du Roi et ancien trésorier de France à Caen, avait recueilli dans son hôtel de la rue des Maçons, à Paris, des ouvrages du Guide et *le Repos en Égypte,* de l'Albane, qui fut vendu au Roi en 1685, au prix de 5,000 livres; ce tableau se trouve actuellement au Musée du Louvre.

Vers la même époque, le trésorier général de Provence, conseiller du Roi, Sibon, qu'on appelait communément le général Sibon, possédait une collection de 1,372 médailles antiques, 212 pierres gravées, 26 figures de bronze, 150 coquilles, 20 volumes d'estampes qui sont relevés dans un inventaire manuscrit (Bibliothèque nationale, fonds français, ms. n° 9534). Michel Bégon, alors intendant des galères de France, à Marseille, acheta le tout pour 2,078 livres.

C'est à cette fin de siècle qu'il faut rattacher Jean Perrault, La Bazinière, Lhuillier, Néret de la Ravoye, de Ménestrel, de la Planche et de Boisgarnier.

Le président des comptes Jean Perrault, ancien intendant de Henri de Bourbon, prince de Condé, possédait dans son hôtel du quai des Théatins à Paris, demeure princière située en face du Louvre et agrémentée de cinq balcons sur la Seine et d'une galerie peinte par Blanchard, les portraits d'Antoine de Bourbon, roi de

[1] Voir *Répertoire archéologique de l'Oise* (Paris, Impr. nat., 1862).

Navarre, de Henri IV, de Louis XIII, de Louis XIV habillé à la romaine; de M. le dauphin, du duc d'Orléans, de Louis de Bourbon, prince de Condé, du duc d'Enghien et d'un grand nombre de reines et de princesses. On y voyait aussi *La naissance du Fils de Dieu, Loth plongé dans le vin en compagnie de ses deux filles,* ainsi qu'une copie de Poussin, *Les sept Sacrements.*

Les jardins de l'hôtel renfermaient deux *Gladiateurs,* en bronze, une *Vénus* et *Didon.* Cet hôtel fut racheté par la maîtresse de Charles VII, Louise Penhoet de Keroual, duchesse de Portsmouth.

Bertrand de la Bazinière, conseiller du Roi et trésorier de l'Épargne, mort en 1688, possédait sur le quai du Pont-Royal, aujourd'hui quai Malaquais, l'hôtel que nous connaissons tous, qui appartient actuellement à l'École des Beaux-Arts, après avoir été habité successivement par la duchesse de Bouillon et le prince de Chimay.

C'est Le Brun qui exécuta en peinture l'*Histoire de Pandore* et *Les Quatre Parties du monde;* Charles Erarrd et Louis Boulogne ont aussi contribué à la décoration de cet hôtel.

Un autre palais de l'État, le ministère de la justice, place Vendôme, date de cette même époque ; c'est Lhuillier, fermier général à Paris, installé d'abord rue des Jeûneurs, qui prit une part active à la construction de la place Vendôme et se fit édifier cette belle résidence.

De Jean Néret de la Ravoye, receveur général de Poitiers, qui habitait rue d'Anjou, à Paris, et dont Hyacinthe Rigaud nous a conservé les traits, nous avons recueilli au Louvre l'*Enlèvement des Sabines* de Poussin, qu'il avait acquis de la duchesse d'Aiguillon. Le Régent acquit la *Sainte Famille* d'Annibal Carrache, qui avait appartenu à la Ravoye.

Le Ménestrel, trésorier des Bâtiments et grand audiencier, avait fait peindre le plafond de son grand cabinet, rue du Hasard, par Louis Boulogne; le sujet en était la *Gloire des Arts libéraux* Au plafond de la chambre, *Vénus et Adonis* souriaient et faisaient oublier pour quelques instants au financier artiste le désarroi des finances qui s'accentuait de plus en plus à l'époque où il était en fonction.

Un autre trésorier général des Bâtiments et Jardins de Sa Majesté et Manufactures de France, Sébastien-François de la Planche, eut, après son père Raphaël, qui occupait les mêmes fonctions déjà sous Louis XIII, un rôle très important : c'est lui qui dirigea la manufacture des tapisseries du faubourg Saint-Germain, située au coin de la rue de la Chaise et de la rue de Varenne.

A la même époque, la province prenait part à cette évolution de l'art, et de Boisgarnier, receveur de la comptabilité à Bordeaux, collectionnait de belles peintures, en même temps qu'il faisait montre d'une grande science pour discerner le vrai mérite.

C'était aussi un financier de province, Penautier, receveur général des États du Languedoc, qui avait acheté à Paris, rue Coq-Héron, l'ancien hôtel de Fontenay-Mareuil. Il avait acquis la *Samaritaine* de l'Albane, qui fut ensuite achetée par le Régent. Saint-Simon nous le dépeint « un grand homme, très bien fait, fort galant et fort magnifique, respectueux et très obligeant... Il est sorti de ses bureaux force financiers qui ont fait grande fortune; celle de Crozat, son caissier, est connue de tout le monde. »

Antoine Crozat [1] (né à Toulouse en 1655 et décédé à Paris le 7 juin 1738), marquis du Chatel, succéda à Penautier comme trésorier des États du Languedoc et comme receveur général du clergé. Il fut bientôt, au dire de Saint-Simon, « le plus riche particulier de France [2] ». Il devint grand trésorier de l'Ordre du Saint-Esprit, après la mort de l'avocat général Chauvelin (1715). Il eut dès 1712, et pour quinze ans, le privilège du commerce avec la Louisiane; il fit des embarquements considérables, mais le succès ne couronnant pas ses entreprises. Il remit, à la suite d'un arrêt du Conseil du 24 août 1717, ses lettres patentes au roi Louis XV.

Son hôtel de la place des Victoires renfermait l'*Alexandre et son médecin,* de Fr. Perrier. Il possédait plus de 400 tableaux de grands maîtres, de nombreuses statues, de merveilleuses terres

[1] Le nom véritable est Crozat, que le *Livre commode* orthographie parfois Croissade, et les *Mémoires inédits*, Crosade.

[2] Lors de la taxation qui fut faite sur les gens de finances pour payer les dettes de Louis XIV, Crozat fut imposé à 6 millions 600,000 livres, qu'il paya en peu de jours; et Samuel Bernard, qui s'était taxé lui-même spontanément à 9 millions, se plaignait que Crozat n'eût pas été taxé au même chiffre, car il avait autant de richesses que lui.

cuites de Michel-Ange, de François Flamand, de l'Algarde, du Cavalier Bernin, de Melchior Cassa, d'Anguier et de Legros. Il avait aussi réuni 1,900 dessins et de nombreux livres. Crozat possédait une maison de campagne à Montmorency. C'est à sa fille que l'abbé Lefrançois dédia une méthode pour apprendre la géographie, qui est connue dans les ouvrages pédagogiques sous le nom de Géographie Crozat.

Son frère, Pierre Crozat, sieur de Ramond (1665-1740), était trésorier de France à Paris. Il succéda à Le Brun dans sa maison de campagne de Montmorency, dont nous possédons la gravure au Cabinet des estampes. Jean-Jacques Rousseau y demeura ensuite, et elle fut vendue en 1813 au comte Aldini, qui y reçut magnifiquement Napoléon Ier dont il était l'ami personnel. Cette résidence subit le même sort que l'hôtel de Guénegaud, et l'on voit encore au Cabinet des estampes une gravure de Louis Garneray qui rappelle cette destruction, et sur laquelle est inscrite cette légende : « Les exploits de l'armée noire, ou vue du château de Montmorenci démoli par les chaudronniers en 1817. » Ce fut, en effet, un chaudronnier de la rue des Tournelles, nommé Benech, qui acheta cette demeure pour 103,000 francs et la démolit pour la vendre pièce à pièce.

Un autre hôtel n'a pas trouvé grâce devant les démolisseurs, mais cette fois, du moins, il y avait en cause un intérêt public. Nous voulons parler de la demeure de Samuel-Jacques Bernard, conseiller d'État, doyen des maîtres des requêtes de l'hôtel du Roi, surintendant de la maison et des finances de la Reine, prévôt et maître des cérémonies de l'Ordre de Saint-Louis, comte de Coubert, mort à Paris, rue du Bac, le 22 juillet 1753.

Il était le fils du grand banquier du commencement du dix-huitième siècle, que la plupart des historiens représentent seulement comme un banquier de la Cour, mais qui, en réalité, était le grand directeur du Trésor sous les ministères de Chamillart et de Desmaretz. Nous avons voulu, pour donner à cette figure la ressemblance désirable, étudier avec le plus grand soin toute la correspondance de Samuel Bernard, conservée aux Archives nationales (G^7 1120 à 1122), et nous avons reproduit dans notre *Histoire du Trésor* des tableaux où l'on voit dressés pour le grand financier les états de prévision, mois par mois, afin d'en tirer le quart de

l'extraordinaire des guerres; de plus, nous avons relevé les annotations faites de la main de Samuel et l'indication des voies et moyens, remises, changes, courtages et négociations nécessaires pour assurer le ravitaillement des armées de Flandre, de Bavière et d'Italie. C'est Samuel Bernard qui assurait à l'État toutes les avances, et il acquit à ce négoce, et grâce aussi à d'habiles trafics en Angleterre, une fortune considérable qui fut absorbée par son fils Samuel-Jacques, lequel fit bâtir en 1740, par Germain Boffrand, l'hôtel de la rue du Bac, qui portait il y a peu de temps encore les initiales S. B. [1]. La salle à manger était décorée de peintures d'Oudry qui avaient figuré au Salon de 1742 [2].

Le salon ovale, assez semblable à celui de l'hôtel Soubise, n'était pas la seule merveille de l'hôtel de Samuel Bernard fils. Une suite de pièces étaient ornées de boiseries qui rivalisaient avec celles des appartements de Louis XV, à Versailles, et aussi de peintures de Vanloo, de Natoire, de Restout, de Dumont, de consoles et de meubles sculptés. La princesse de Grinberghem, qui habita plus tard cette demeure, et, après elle, ses descendants, avaient respecté ces brillantes décorations du plus pur style Louis XV. Mais, en 1887, toutes ces magnificences ont été vendues et dispersées. Les boiseries de la galerie elliptique ont été acquises par la famille de Rothschild [3].

En dépit de ses richesses immenses, Samuel-Jacques Bernard mourut ruiné, et son fils Olive n'accepta sa succession que sous bénéfice d'inventaire. L'un des vice-présidents de notre session de 1890, qui a rendu tant de services à l'histoire de l'art, M. Castan, rappelle dans sa monographie des musées de Besançon que c'est sur la commande du receveur général Berars, qui avait laissé l'artiste libre du choix de son sujet, que Le Moyne a peint *Tancrède et Clorinde*. Rappelons en passant que le musée de Besançon possède aussi un délicieux petit portrait en pied du receveur général Bergeret, peint à Rome par Vincent, à l'époque où Bergeret était le Mécène de Fragonard et de Hubert Robert. Berge-

[1] Cet hôtel a été détruit pour la construction du n° 142 du boulevard Saint-Germain. Une porte latérale existe encore au n° 46 de la rue du Bac.

[2] Nous devons à notre savant collègue et ami M. Lhuillier bon nombre de renseignements qu'il a puisés aux sources les plus sûres, comme il est accoutumé de le faire dans ses travaux historiques, tous d'un caractère de parfaite exactitude.

[3] La vente a eu lieu les 24 et 25 mai 1887.

ret aura donc été le parrain de cette multitude d'aimables sanguines qui ont été célébrées par les frères de Goncourt et le baron Roger de Portalis [1].

Randon de Boisset (1708-1776), fermier général, devenu à la suite de divers incidents simple receveur général des finances, était un homme d'esprit qui se forma au goût de la peinture au contact de Boucher et de Greuze. Il fit deux voyages en Italie en 1752 et en 1763, et il se rendit ensuite en Hollande et en Flandre, accompagné de Boucher qui lui fit connaître Remy, lequel l'aida de ses conseils pour l'acquisition d'un grand nombre de tableaux.

On voyait dans sa collection des dessins de toutes les écoles, des miniatures, des figures, des vases de marbre et de bronze, des commodes de Boulle, des pendules, des porcelaines.

Nous citerons encore le receveur général des parties casuelles, Bertin, mort en 1711, qui avait acheté, en 1697, la maison Pussort, rue Saint-Augustin, près des Jacobins, où il avait réuni des tableaux de premier ordre, entre autres le *Christ apparaissant à la Madeleine* par Titien. Ce tableau passa ensuite au « National Gallery ». Bertin posséda aussi la *Léda* de Paul Véronèse, achetée depuis par le Régent. La plupart des tableaux de ce cabinet échouèrent entre les mains de Lebrun, riche marchand qui habitait près de la Monnaie.

Huit ans après la mort de Bertin, disparaissait à son tour le président des comptes Antoine Tambonneau, qui s'était fait construire par Le Vau un magnifique hôtel, rue de l'Université, où il avait abrité le *Saint Georges* et une *Sainte Famille* de Raphaël; la *Vénus*, la *Diane au bain* et une *Sainte Famille* du Carrache. L'hôtel fut détruit en 1845 pour le percement de la rue Neuve de l'Université.

Etienne-Michel Bouret (1710-1777), fils et petit-fils des secrétaires du Roi, fut trésorier général de la maison du Roi en 1738, puis fermier général et administrateur des postes, secrétaire du cabinet du Roi en 1759 [2]. Il était fils d'un laquais qui avait pour père un paysan originaire de Mantes.

[1] *Inventaire des richesses d'art de la France, Province, Monuments civils*, t. V, p. 119, 133-134.

[2] *Mémoires sur les règnes de Louis XV et Louis XVI et sur la Révolution*,

Ce courtisan généreux, prodigue, obligeant, était né avec un esprit vif, preste, fertile en traits ingénieux; il était doué d'une gaieté communicative. Sa seigneurie de Croix-Fontaine[1] avait été agrémentée par lui d'un pavillon élégant que nous décrit ainsi d'Argenville : « Construit à l'italienne sur les plans de l'architecte Le Carpentier, il avait sept croisées de façade, un avant-corps décoré d'un fronton, et deux ailes de moindre élévation. Il était construit au milieu d'une esplanade fermée de grilles et de balustrades, ornée de vases qu'enfermait une deuxième enceinte plus vaste décorée aux quatre angles de quatre petits pavillons rustiques. Des tapis de gazon à compartiments égayaient le terrain vide. Une longue route, le long de laquelle se dessinaient des carrefours et des étoiles, conduisait à la forêt de Rougeau; une de ces étoiles servait de halte de chasse. C'était pour y recevoir le Roi lorsque les chasses royales de Fontainebleau se poursuivaient jusqu'à Croix-Fontaine, que Bouret avait fait construire cette merveilleuse résidence. »

La première fois que le Roi y entra, il eut la surprise de voir sa propre statue en marbre sculptée par Tassaërt[2], au bas de laquelle on lisait les vers suivants :

> Juste, simple, modeste, au-dessus des grandeurs,
> Au-dessus de l'éloge, il ne veut que nos cœurs.
> Qui fit ces vers dictés par la reconnaissance?
> Est-ce Bouret? — Non, c'est la France.

Ce n'était ni Bouret ni la France, mais bien Voltaire qui avait commis ce quatrain. Bouret avait placé dans le salon, pour cette première visite, un grand in-folio ayant pour titre : *Le vrai bonheur*, et sur la première page était écrit : *Le Roi est venu chez Bouret le...*, avec la progression des années jusqu'en 1800, ce qui flatta beaucoup Louis XV.

Bouret avait aussi fait bâtir par Le Carpentier un bel hôtel, rue

par J. N. Dufort, comte de Cheverny, t. I, p. 366; *Vie privée de Louis XV*, t. I, p. 265, et *Bouret*, par Pierre Clément; *Les Financiers d'autrefois; Fermiers généraux*, par la vicomtesse Alix de Janzé, p. 177.

[1] Cette propriété est située à côté des bois du comte Foucher de Careil, sénateur de Seine-et-Marne.

[2] Mme Geoffrin, dans une de ses lettres, parle d'une statue de Mme de Pompadour en Diane, qui devait faire pendant à celle de Louis XV.

de la Grange-Batelière, dans la partie appelée aujourd'hui rue Drouot. Cet hôtel appartint successivement à Laborde, à Grimod de la Reynière, fermiers généraux, et au duc de Choiseul, et servit ensuite jusqu'à l'incendie de 1873 à l'administration de l'Opéra. On y voyait des tableaux de Poussin, de Le Moyne, de Restout, de Desportes, et les modèles des quatre bas-reliefs de la fontaine de la rue de Grenelle, par Bouchardon, des œuvres de Pigalle et un *Antinoüs* antique donné par le Roi. Dans le tympan de la façade, sur la cour, était un grand bas-relief sculpté par Nic.-Séb. Adam. Dans les festins que Bouret offrait à ses invités, chaque femme avait devant elle deux bouquets, l'un de fleurs naturelles, l'autre de pierres précieuses montées en bouquets de corsage. En une seule année il avait dépensé plus de six millions en cadeaux de bijoux et pierreries. Bachaumont prétend qu'il avait mangé dans sa vie 42 millions; aussi l'appelait-on le grand Bouret, ce qui le distinguait d'ailleurs de ses deux frères, Bouret de Valroche et Bouret d'Erigny [1]; ce dernier épousa Mlle Poisson, cousine de Mme de Pompadour. Valroche et d'Erigny furent aussi tous deux fermiers généraux.

C'est le grand Bouret qui, en 1747, apaisa en huit jours la famine qui ravageait la Provence en y faisant transporter des bateaux de sacs dont le dessus seulement était du blé : il annonce de nombreux envois que le gouvernement se propose d'effectuer, ce qui décourage les accapareurs et les monopoliseurs qui se croient ruinés et portent leurs blés au marché. Une médaille fut frappée en son honneur; ce fut la seule récompense qu'il accepta.

Il avait épousé, en 1735, Marie-Thérèse Tellez d'Acosta, fille d'un Portugais entrepreneur des vivres et protégé du marquis de Breteuil, ministre de la guerre [2]. Il avait d'abord hésité à faire ce mariage, parce que la femme était très peu jolie; mais un de ses amis lui demandant une somme considérable dont il ne disposait pas alors, il se décida, écrivit qu'il acceptait, reçut la dot, la donna à son ami et épousa.

[1] Nous trouvons mentionné, dans Edmond BONNAFFÉ, *les Collectionneurs de l'ancienne France* (Paris, Aubry, 1873, p. 76), que Bouret de Vezelay (?) paya 5,420 livres un vase de porphyre à la vente du duc de Tallard, ancien gouverneur de la Franche-Comté, qui eut lieu du 22 mars au 14 mai 1756.

[2] Une autre fille de d'Acosta épousa le comte de Rochambeau, qui devint maréchal de France.

L'*Espion anglais* (t. I, p. 248) raconte que M. de Machault, garde des sceaux, ayant perdu un chien épagneul qu'il aimait beaucoup, Bouret en fit rechercher un pareil dans tout Paris et, l'ayant trouvé, fit faire une perruque et une simarre comme celles de M. de Machault, mit coucher le chien dans sa chambre et se revêtit de la simarre et de la perruque pour lui donner à manger.

Le chien dressé, il l'apporta chez son protecteur et lui dit : « Votre chien n'est pas mort, je l'ai trouvé. » Le chien ne sut quelle fête faire à son nouveau maître, étant accoutumé au costume. Diderot, dans le *Neveu de Rameau*, raconte cette anecdote d'une façon un peu différente.

N'est-ce point lui aussi qui, pour plaire à une jolie femme qui lui demandait des poissons de la Chine comme, seule, en possédait Mme de Pompadour, en fit exécuter six en or émaillé et construits mécaniquement? Placés dans un petit bassin, ils imitaient à s'y méprendre les véritables, par le moyen d'un aimant.

On voyait dans le salon de Bouret une statue en marbre, *Vénus sortant des eaux*, qui reproduisait les traits d'une de ses nièces par alliance, Mme de Préaudeau, la plus superbe femme de Paris. Un particulier lui disant combien l'artiste avait été heureux d'avoir fait poser devant lui un si beau modèle, elle répondit : « Il est vrai que c'est moi, mais il ne peut se vanter de m'avoir vue toute nue. Il a d'abord vu mes jambes, et je les ai recouvertes, et successivement les autres choses en détail, avec les mêmes précautions. »

Accablé de dettes, Bouret voulut en finir avec la vie et s'empoisonna avec une dose d'opium et des pilules d'arsenic. Léon Gozlan a fait sur Croix-Fontaine un roman plein de mystérieuses légendes.

Marmontel, dans ses *Mémoires*, raconte que « toutes les voluptés de luxe, tous les raffinemens de la galanterie la plus ingénieuse et la plus délicate étaient réunis dans la demeure de l'enchanteur Bouret. Il était reconnu pour le plus obligeant des hommes et le plus magnifique. On ne parlait que de la grâce qu'il savait mettre dans sa manière d'obliger. Hélas! vous allez bientôt voir dans quel abîme de malheur l'entraîna ce penchant aimable et funeste [1]. »

Bouret a publié les *Poésies diverses du s^{r} D...* (1718, in-12), qui furent réimprimées à Paris en 1733.

[1] MARMONTEL. (*Mémoires*, t. I, p. 392, Paris, Amable Casteserbe, 1819.)

Mentionnons aussi Claude-Henri Watelet (1718-1786), receveur général des finances. Il se distingua comme peintre, graveur, sculpteur, et composa un poème intitulé : *L'Art de peindre,* qui lui ouvrit en 1760 les portes de l'Académie française. C'est Buffon qui prononça son éloge : « Vous venez, dit-il, d'enrichir les arts et notre langue d'un ouvrage qui suppose, avec la perfection du goût, tant de connaissances différentes, que vous seul peut-être en possédiez les rapports et l'ensemble. »

Le poème de Watelet était suivi de réflexions en prose sur les différentes parties de la peinture : les proportions, l'ensemble, l'équilibre ou le mouvement, la beauté, la grâce, l'harmonie ou le clair-obscur, la couleur, l'effet, l'expression et les passions. Il est aussi l'auteur d'un *Dictionnaire de peinture, de gravure et de sculpture.* Il avait été l'objet des critiques de Collé et de Diderot, qui avait pourtant un mérite assez haut comme critique d'art pour ne pas exercer une jalousie de métier contre son collaborateur à l'*Encyclopedie.*

Watelet, après avoir écrit un *Essai sur les jardins,* fit dessiner dans le genre qu'on a appelé depuis un jardin anglais sa maison de campagne de Moulin-Joly sur la Seine, en face de Bezons.

Son petit-neveu peignait, vers 1830, des chutes d'eau, et dans presque tous ses tableaux il y avait un moulin.

Beaujon, receveur général des finances et banquier de la Cour, possédait l'hôtel d'Évreux, devenu plus tard l'Élysée-Bourbon ; il y fit exécuter des embellissements considérables par l'architecte du Roi, Boullée. On admirait dans cette somptueuse demeure deux groupes de *Zéphire* et de *Flore,* l'un de Tassaert, l'autre de Guyard, des vases de Chine, des bronzes précieux, des tapisseries des Gobelins et une infinité de tableaux de maîtres. Il avait fondé aussi une habitation qu'il appelait son ermitage ou encore la Chartreuse ou la Folie-Beaujon, dans de pittoresques jardins s'étendant des Champs-Élysées au faubourg du Roule. On y voyait d'excellents portraits de Porbus, de Grimoux et de Santerre, des tableaux de Machy, et des plafonds de Boucher et de Bocquet, décorateur des Menus-Plaisirs. Cette propriété qui avait été morcelée fut rasée après avoir été habitée par Gudin, le peintre de marine; un membre de la famille de Rothschild y a construit un hôtel.

Quant à l'Élysée, il avait été vendu au Roi, en 1786, au prix de

un million 100,000 livres; sous la Révolution, on y organisa des fêtes champêtres. L'État le vendit ensuite à Murat, qui en fit cadeau à l'Empereur. Beaujon avait fondé de son vivant l'hospice qui porte son nom et qui a été construit par l'architecte Girardin.

C'est lui qui avait offert sa bourse à De Belloy, l'auteur du *Siège de Calais ;* mais le poète mourant le pria de se servir de cet argent pour faire exécuter en marbre son buste et le placer entre Corneille et Racine au foyer de la Comédie française. Le buste se trouve en effet à la Comédie, mais il n'est point placé entre ces deux illustres devanciers.

N'oublions pas non plus Charles-Robert Boutin, trésorier général de la Marine et des Colonies, conseiller d'État en 1766, qui avait créé les fameux jardins de Tivoli qu'on appelait aussi la Folie-Boutin, et qui comprenait deux habitations, l'une rue Saint-Lazare, sur l'emplacement marqué aujourd'hui par le n° 102; l'autre, destinée à des réunions intimes, subsiste encore et a été occupée pendant quelque temps par l'ambassade d'Espagne.

Baudart de Sainte-James, trésorier général de la Marine, puis fermier général, avait construit à Neuilly, en face de « Bagatelle » qui appartenait au comte d'Artois, une demeure qu'on appela la Folie-Sainte-James et qui éclipsait l'habitation du prince.

Notre savant collègue M. Th. Lhuillier pourrait me reprocher de ne pas consacrer quelques lignes à François Fontaine de Cramayel, né à Pontarlier le 19 décembre 1712, fermier général, fils de fermier général, qui habitait depuis 1753 le château de Cramayel en Brie, ancienne résidence du président de Mesmes qui avait eu l'honneur d'y recevoir Louis XIV en 1688[1]. Ce château, tel que le représentent les gravures de Claude Chastillon avait autrefois un air féodal avec ses quatre tours, ses pavillons irréguliers et ses fossés; mais l'architecte Boffrand l'avait transformé suivant le goût du dix-septième siècle. Le Nôtre avait dessiné le parc, dont les allées étaient si larges que quatre carrosses attelés de six chevaux pouvaient s'y promener de front.

L'estimation qui fut faite du mobilier lors de l'acquisition de ce château s'élevait à 59,352 livres, et l'état dressé à cette occasion

[1] Th. Lhuillier, *Le château de Cramayel en Brie et son théâtre de société au dix-huitième siècle.* (Paris, Plon, 1882, in-8°.)

nous montre plus de vingt appartements différents garnis de meubles en palissandre, de commodes et de *coinades à la Régence*, en bois de violette, en bois d'amarante, en bois satiné avec dessus de marbre vert antique, de marbre de Rance, de Languedoc, agate d'Orient, griotte de Flandre, clavecin à pieds d'écaille, tentures et tapisseries d'Aubusson, de Flandre et de Bruxelles, glaces, dorures, trumeaux peints, bibliothèque.

Un grand portrait de Louis XIV n'est compté, avec deux dessus de porte peints sur toile, que 72 livres, tandis qu'un miroir à pilastre est évalué au prix de 600 livres.

On voyait dans l'appartement du Roi cinq dessus de porte, *Hommes et femmes tenant des fruits*, un *Flûteur* dans un cadre ovale, une *Fille tenant un chat*, une *Sainte Famille*, miniature sur cuivre avec bordure à pans en ébène, ornée de cuivre et d'or moulu; une *Madeleine*, *Énée et Didon* (toile de 7 pieds de haut sur 5 pieds et demi).

De belles natures mortes décoraient les dessus de porte de la salle à manger. Dans le cabinet d'assemblée, quatre dessus de porte représentaient des motifs d'architecture. Notons aussi dans les diverses chambres à coucher le *Portrait du duc d'Orléans*, l'*Enlèvement de Bacchus*, un *Guerrier*, une *Bacchanale*, une *Dame en habits de cour*, la *Belle Gabrielle*, une *Vénus*, la *Naissance de Bacchus*, deux dessus de porte (l'un représentant un *Espagnol* et l'autre *Flore*), quatre portraits, des paysages, un grand plan en relief du château et de la terre de Cramayel, etc.

Fontaine de Cramayel embellit encore, par des commandes faites avec goût et discernement, cette fastueuse demeure. Nous relevons parmi les dépenses acquittées par lui de 1756 à 1760 : 1,072 livres au menuisier-sculpteur Panier; 220 livres à Levasseur pour des figures en plâtre; 2,000 livres à Lempereur, orfèvre-joaillier, pour un bracelet de pierres fines, et 3,000 livres pour une plume de héron en brillants; 13,000 livres à Lemeignan, pour un diamant jaune; plus de 100,000 livres aux joailliers Eberl, Doucet, Le Loutre, Drais, Jacqmin, Solle-Tesnière, pour des montres, des girandoles, des bijoux, de la vaisselle d'argent et de vermeil armoriée; 2,000 livres à Jean Valade, pour le portrait de Mme de Cramayel peint en pastel, en grand, avec glaces et bordures. Il acquitta aussi des sculptures du maître Audoma-

rois Caffieri et de Pajou; des meubles de Tillard et Migeon; il paya à Duret 150 livres pour une figure en terre cuite de Germanicus, 2,000 livres au peintre Doyen pour deux tableaux, 710 livres au sculpteur Cardon pour changement des armes au fronton du château de Cramayel et des Basses-Cours, 12,000 livres au sculpteur Méquignon, dont les belles statues la *Vénus endormie* et la *Vénus aux tourterelles* décoraient les parterres, avec les groupes le *Réveil de l'Aurore* et le *Temps découvrant la Vérité*, qui avaient quinze pieds de hauteur.

L'orangerie et la salle des spectacles construite en 1758 par de Mac-Laurin, aménagée avec tous ses accessoires, étaient aussi des plus remarquables. Les théâtres de société étaient alors à la mode. Mme de Pompadour, Mlle Guimard, les demoiselles Verrières, le comte de Montalembert, la duchesse de Villeroy, la duchesse de Bouillon à Chantilly, le prince de Conti à l'Ile-Adam, la duchesse de Mazarin à Chilly, Mme Dupuy à Chenonceaux, offraient à leurs invités de haute marque ces représentations qui se donnaient aussi aux hôtels Soyecourt, Clermont-Tonnerre, et chez les financiers Jabach et de La Popelinière.

Les plus brillantes de ces représentations d'après l'appréciation des connaisseurs furent celles de la marquise de Montesson, dirigées par Mme Drouin, sociétaire de la Comédie française, au château de Sainte-Assise situé à deux lieues de Cramayel. La salle des spectacles du château de Cramayel avait fermé ses portes quand Mme de Montesson inaugura ces spectacles. On y représenta les *Plaideurs*, l'*Écossaise* de Voltaire; *Rose et Colas*, la *Partie de chasse de Henri IV* et le *Rossignol*; ces deux dernières pièces étaient de Collé. La musique du *Rossignol* avait été composée par Benjamin de La Borde, premier valet de chambre du Roi et intéressé dans les fermes générales; il était le frère de Mme Fontaine de Cramayel. Plusieurs de ses œuvres, le *Revenant*, la *Mandragore*, *Collette et Mathurin*, *Janot et Collin*, *Fany*, *Candide*, furent aussi représentées à Cramayel.

Le château a disparu depuis 1824; il ne reste plus de cette demeure qu'un obélisque en pierre de vingt-cinq mètres de hauteur, surmonté d'une boule dorée, érigé, au dire de d'Argenville et comme l'atteste l'inscription, vingt ans après le mariage de Fontaine et en l'honneur de l'union conjugale des châtelains.

Fontaine de Cramayel possédait aussi un hôtel dans la rue du Sentier, où il fit exécuter d'importants travaux par les architectes Barreau de Chefdeville, de Mac-Laurin et Ledoux.

Alexandre-Jean-Joseph de La Popelinière — ou de la Poupelinière, — fils de receveur général, naquit à Paris en 1692; il était fermier général en 1718. Homme d'esprit et de bonne mine, de manières aimables, excellent musicien et se donnant la fantaisie d'écrire, il se laissait traiter de Mécène et de Pollion par Voltaire, qui était, comme Thiériot, son commensal. Ces épithètes flatteuses n'empêchaient point du reste les sarcasmes de Voltaire, qui, dans une lettre écrite à sa nièce, Mme de Fontaine, appréciait ainsi *Daïra*, roman de notre financier, à qui il avait peu de jours auparavant adressé les plus pompeux éloges : « J'ai commencé ma lettre par le roman de Rousseau, je veux finir par celui de La Popelinière. C'est, je vous jure, un des plus absurdes ouvrages qu'on ait jamais écrits. Pour peu qu'il en fasse encore un dans le même goût, il sera de l'Académie. »

La Popelinière fut surtout un homme fastueux, bienfaisant, ayant le goût des arts et une grande réputation de bonnes fortunes. Comme il avait été le rival heureux du prince de Carignan, il fut menacé de disgrâce; mais sa gestion financière ayant été jugée parfaite, le cardinal de Fleury se borna à l'exiler de Paris et à le laisser libre d'étonner pendant trois ans Marseille par ses prodigalités et par l'éclat de ses fêtes.

Plus tard, au dire des *Mémoires* de Collé, le cardinal lui adressa de nouvelles réprimandes et voulait l'effacer de la liste des fermiers généraux lors du renouvellement du bail des fermes parce qu'il avait pour maîtresse, depuis douze ans, Mimi Dancourt, petite-fille de l'auteur comique, Mlle Deshayes de son nom de guerre : « Monsieur, les grâces du Roi ne sont point faites pour des gens qui vivent dans un scandale public comme vous vivez avec Mlle Deshayes; ainsi, épousez-la, ou le Roi vous ôtera votre place de fermier général. » La charmante soubrette, dont l'intelligence et l'éloquence naturelle étaient reconnues, qui s'était laissé enlever du théâtre par La Popelinière, avait réussi, en jouant la fille séduite, à attendrir Mme de Tencin, qui n'avait eu qu'un mot à dire au cardinal pour assurer ce mariage. De maîtresse fidèle elle devint épouse légère et habile dans ses strata-

gèmes pour tromper son mari. C'est ainsi qu'elle avait fait construire dans son hôtel de la rue Richelieu, pour livrer passage à son amant, le duc de Richelieu, un escalier adroitement aménagé dans une cheminée et dissimulé derrière une plaque tournante. Marmontel raconte dans ses *Mémoires* de quelle façon naïve le célèbre Vaucanson, tout à l'admiration de ce chef-d'œuvre de la mécanique, montra au financier le chemin dérobé qui chaque soir livrait passage au maréchal de France. La Popelinière se sépara de sa femme en lui laissant une pension de 20,000 livres, et elle mourut abandonnée de tous, après d'inutiles efforts tentés par Mme de Pompadour, par de Saint-Florentin, par d'Argenson et par de Machault pour essayer un rapprochement.

Indépendamment de l'hôtel illustré par la plaque mobile, La Popelinière possédait à Passy une demeure consistant en deux gros pavillons.

Il y recevait Rameau, qui composait pour lui des opéras; Marmontel, qui y écrivit ses trois dernières tragédies, et ne dédaignait pas, par courtisanerie, de distribuer les rafraîchissements dans la salle de spectacle; le pastelliste Latour, et les peintres Carle Vanloo, Vernet et Boucher. Le baron Grimm disait : « La maison de La Poupelinière était le réceptacle d'une foule de gens de tous les états, tirés indistinctement de la bonne et de la mauvaise compagnie. Gens de la Cour, gens du monde, gens de lettres, artistes, étrangers, acteurs, actrices, filles de joie, toutes y étaient rassemblées. On appelait sa maison une *ménagerie*, et le maître le *sultan.* »

D'Argenville décrit, dans les *Environs de Paris,* l'hôtel de Passy dont les trumeaux étaient ornés de jolis modèles en terre cuite de Vandesworst, et les panneaux représentant *Psyché admirant l'Amour endormi,* l'*Amour qui abandonne Psyché, Vénus portée sur les flots et entourée de Tritons et de Néréides, Vénus et l'Amour,* ces trois derniers de Noël-Nicolas Coypel. La coupole de la chapelle était décorée de l'*Assomption,* par De Troy le fils. L'autel était surmonté d'une *Sainte Famille* et entouré de la *Religion* et des *Vertus théologales.*

La Popelinière ayant admiré sur son petit théâtre Mlle de Mondran de Toulouse, qui excellait dans les rôles d'ingénues, l'épousa, et, au moment de contracter ce mariage, voyant Mlle Ducrest de

Saint-Aubin jouer aussi un petit rôle, s'était écrié en soupirant : « Quel dommage qu'elle n'ait que treize ans! » Mme de Genlis, qui raconte ce souvenir de son enfance, ajoute naïvement : « J'étais fâchée moi-même de n'avoir pas trois ans de plus, car je l'admirais tant que j'aurais été charmée de l'épouser. C'est le seul vieillard qui m'ait inspiré cette idée. » Nous empruntons cette anecdote à l'ouvrage si intéressant de la vicomtesse Alix de Janzé.

Il fut rayé de la liste des fermiers généraux en 1762, avec Lalive d'Epinay, et mourut le 5 décembre de la même année.

Marmontel lui fit cette épitaphe :

« Sous ce tombeau repose un financier,
Qui fut de son état l'honneur et la critique;
Vertueux, bienfaisant, mais toujours singulier;
Il soulagea la misère publique.
Passant, priez pour lui, car il fut le premier. »

Un anonyme écrivit la contre-partie :

« Pour être auteur, ci-gît qui paya bien :
Maint ouvrage s'est fait ainsi, c'est la coutume.
De son dernier en ne songeant à rien,
Il devint père, hélas! c'est son posthume. »

Un fin lettré, l'historien des grands bourgeois du dix-huitième siècle, M. Bardoux, que nous sommes fiers de compter parmi les présidents de la présente session, vous en dirait long sur La Popelinière.

Ange-Laurent de Lalive de Jully, financier, puis introducteur des ambassadeurs (1725-1779), était fils de Lalive de Bellegarde et frère de Lalive d'Épinay et de Mme d'Houdetot.

Ange-Laurent était membre honoraire de l'Académie de peinture et pratiquait lui-même la miniature et la gravure à l'eau-forte. Il avait gravé cent morceaux : trois sujets familiers d'après Boucher, une suite de caricatures d'après Saly, les *Fermiers brûlés* d'après Greuze et des portraits d'hommes illustres dans tous les genres. Il avait réuni une collection d'œuvres des peintres des Pays-Bas et d'Italie et possédait aussi, au dire de d'Argenville, une toile de Le Brun représentant la *Mort de la fille de Jephté*, qui fut payée 652 francs à la vente de cette galerie en 1770.

Il possédait la *Mort de Caton*, qui avait été peinte à Rome par Le Brun en 1643 et 1644. « Cette peinture de Le Brun se voit à Paris, dit Guillet, dans le cabinet d'un curieux logé au faubourg Saint-Germain. » F. Villot cite ce passage de Guillet, et se hâte d'ajouter que ce curieux était M. Lalive de Jully, introducteur des ambassadeurs, qui fit don du tableau à l'Académie royale de peinture et de sculpture. Notre éminent ami Henry Jouin (*Le Brun et les Arts sous Louis XIV*) nous démontre qu'il y a dans cette affirmation une erreur. En effet, Jully n'est né qu'en 1725. Or le tableau qui nous occupe appartint d'abord à Titon du Tillet, qui était né en 1675 et mourut en 1762. Ce ne pouvait donc être antérieurement à 1762 que Lalive en devint acquéreur. Ce tableau représente Caton d'Utique étendu sur sa couche, la main crispée, ayant encore près de lui l'arme dont il vient de se frapper, et les pages immortelles du *Phédon* dans lesquelles il a puisé la force de mourir; la sévérité de l'appartement rappelle les vertus du stoïcien; deux serviteurs atterrés contemplent le corps de leur maître. L'œuvre est saisissante.

Nous terminerons ce mémoire par J.-B.-Louis-Georges Seroux d'Agincourt, né à Beauvais le 5 avril 1730, d'une famille originaire du comté de Namur. Il embrassa d'abord, comme ses ancêtres, la carrière des armes, puis, malgré l'avancement que lui promettait la bienveillance du roi Louis XV, il entra dans la diplomatie et obtint ensuite un poste de fermier général.

Vernet, Fragonard, Boucher, Vanloo, Robert, Vien, Pigalle, Bouchardon, Cochin, Wille, Lalive, Blondel, Mme Geoffrin, d'Azincourt, le comte de Caylus, Mariette, furent à la fois ses amis, ses maîtres et ses disciples. Il était très familiarisé avec les sciences grâce aux leçons de Jean-Jacques, de Buffon, de Daubenton et de Jussieu. Il entreprit divers voyages en Angleterre, dans les Pays-Bas et en Allemagne pour se perfectionner; mais le goût des arts l'absorbait à ce point qu'il ne songea, de retour en France, qu'à préparer son voyage en Italie, où il se rendit pour n'en plus revenir. C'est là qu'il édifia l'ouvrage auquel nous devons recourir si souvent et qui fait en quelque sorte la suite de l'œuvre de Winckelman : *Histoire de l'Art par les monuments, depuis la décadence au cinquième siècle jusqu'à son renouvellement*

(3 vol. de texte et 3 de planches). Il avait étudié, dans les contrées du nord de l'Italie, l'architecture gothique, et la Lombardie lui avait fait retrouver les traces de la décadence des Grecs et des Romains. Après avoir admiré ces vestiges grandioses des anciennes civilisations, il se livra à l'étude d'œuvres plus modestes et souvent exquises, les miniatures des manuscrits, les coffrets, les tabernacles à volets, les diptyques; il s'engagea ensuite dans les Catacombes, qu'il décrivit avec une passion de dilettante... et un beau jour il s'y perdit et eut grand'peine à se retrouver dans ce dédale.

Outre l'amitié très vive du cardinal de Bernis et du chevalier d'Azara, une femme célèbre par sa beauté et par ses malheurs, Angelica Kauffmann [1], lui avait voué aussi une tendre sympathie.

Il vivait à Rome entouré de la plus haute considération et de l'estime que lui méritaient la bienveillance de son caractère, sa confiance généreuse et expansive, la gracieuse vivacité de son imagination servie par une mémoire fidèle et une grande ardeur à tout connaître; il avait un jugement droit, une grande pénétration et la sûreté du coup d'œil; il ne négligeait d'ailleurs aucune occasion de faire honneur de ses collections aux nombreux amateurs de passage en Italie.

Il mourut à Rome le 24 septembre 1814, et fut inhumé avec le cérémonial diplomatique à Saint-Louis des Français. L'ambassadeur de France, M. de Pressigny, le chevalier Artaud, secrétaire d'ambassade, et le directeur de l'Académie de France à Rome, ainsi que de Pâris, architecte, son ami, s'occupèrent de lui élever un mausolée. La publication de l'*Histoire de l'Art* a été dirigée par Dufourny, membre de l'Institut, et après la mort de ce savant par Émeric David, lequel a publié aussi le dernier ouvrage de d'Agincourt, un volume intitulé : *Recueil de fragments de sculpture antique en terre cuite* (Paris, 1814). On y trouve d'intéressantes révélations sur l'emploi que les anciens faisaient de la terre cuite pour décorer les maisons et les édifices, et pour fabriquer diverses poteries.

Avant de terminer ce mémoire, simple canevas d'un grand

[1] Le musée du Louvre possède d'Angelica Kauffmann les portraits de la baronne de Krudner et de sa fille.

ouvrage que d'habiles critiques d'art, comme ceux que je vois, en ce moment, assis sur les bancs de cet Hémicycle, pourraient mener à bien, permettez-moi de citer quelques appréciations qu'un grand financier, un savant de génie, Lavoisier, avait tracées sur les marges du livret du Salon de 1785, à côté des noms des exposants :

« Vien. — *Le retour de Priam avec le corps d'Hector.* D'une ordonnance et d'un coloris superbes. Cependant l'espèce de repos de Priam et le sentiment dont il paraît inspiré est plutôt celui d'un homme étranger, ému par le spectacle qui se passait sous ses yeux, que celui du désespoir dont un père qui perd son fils, un roi, le soutien de sa patrie, doit être ému. La tête d'Andromaque n'a pas le charme attendrissant du tableau du même auteur, du dernier Salon. Du reste, l'expression des autres têtes, les costumes, sont superbes. C'est le plus beau tableau du Salon.

« Lagrenée. — *Mort de la femme de Darius.* Beaucoup de personnages composent ce tableau qui n'ont pas d'unité entre eux. Alexandre n'a ni dignité, ni figure. L'auteur a suivi trop à la lettre l'histoire qui dit qu'il était confondu souvent avec les officiers de son armée. Il a l'air d'un jeune homme de dix-sept ans, sans noblesse. La composition n'a pas de plan; le coloris ne m'a pas paru beau.

« Amédée Vanloo. — *La fille de Jephté allant au-devant de son père.* Mauvaise couleur. Le père porte bien le caractère de l'homme capable de faire un vœu aussi fou. La fille n'a point d'expression, point de beauté.

« Ménageot. — *Alceste rendue à son mari par Hercule.* Il est mal peint et la figure d'Alceste manquée; la composition mal conçue. Ou cet homme n'est pas marié, ou je le plains; il n'a jamais senti le bonheur de la réunion après avoir été séparé de ce que l'on aime.

« Vernet. — *Vue marine.* Il ne vieillit point; même coloris, même vérité. Il connaît la nature mieux que sa maîtresse, il l'a saisie dans toutes ses nuances, dans toutes ses variétés, et la prend sur le fait.

« Mlle Vallayer-Coster. — *Portrait de Mme de Saint-Huberty.* Elle n'est belle que quand elle chante; c'est notre cœur qui la voit... C'est le plus mauvais tableau du Salon.

« Mme Lebrun. — *Bacchante assise*. Tête superbe, d'une composition correcte et hardie; le corps n'est pas beau.

« David. — *Serment des Horaces*. La composition en est très simple, le sentiment qui anime ces trois fils est bien fortement exprimé. Ils sont tous les trois sur la même ligne et jettent les bras en avant vers leur père qui tient trois épées et qui se jette en arrière, ce qui fait un mouvement désagréable. Il y a là une faute de perspective et de dessin; le bras d'un des frères ne peut exister tel qu'il est. L'abandon et la crainte de Camille sont bien exprimés. »

N'oublions pas l'illustre famille de Nicolaï, à laquelle M. de Boislisle a consacré un ouvrage qui précise si heureusement le rôle des gens de comptes sous l'ancien régime [1], que j'ai eu déjà l'occasion de citer dans l'introduction de mon traité de la *Comptabilité occulte et des gestions extraréglementaires*. C'est lui aussi qui, au cours d'une étude publiée dans les *Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France* (t. VIII, p. 4 à 14), expose la topographie de la seigneurie de Bercy dont le château magnifique devint, le 11 février 1801, par le mariage de la petite-fille de l'un des derniers seigneurs de Maloue de Bercy avec Aymard François-Marie de Nicolaï, la propriété de cette grande famille de la Chambre des comptes.

Le château de Bercy, qui fut plusieurs fois représenté par la gravure, notamment par Mariette, existait encore il y a trois ans. Il avait été construit non pas par François Mansart comme on l'avait prétendu, mais par François Le Vau, frère de Louis. Plus tard, cette demeure tombant en ruine avait été restaurée sous la direction de Jacques de La Guépière, architecte du Roi. Le seigneur de Bercy y prodigua les chefs-d'œuvre les plus exquis de la sculpture ornementale; les peintures décoratives, les boiseries et les tentures constituaient un cadre gracieux aux meubles élégants et aux objets d'art du plus grand prix. Plusieurs vues du château existent encore.

Gustave Delahante (qui descend aussi d'une grande famille de financiers, dont Adrien Delahante a publié l'histoire [2]) acheta en

[1] De Boislisle, *Pièces justificatives pour servir à l'histoire des premiers présidents* (1506 à 1791).

[2] Adrien Delahante, *Une famille de finance au dix-huitième siècle, Mémoires, Correspondance et papiers de famille.* (Paris, J. Hetzel, 1881, 2 vol.)

1863 à la vente Demidoff, au prix de 7,465 francs, une boîte en or exécutée par Henri-Joseph Van Blarenberghe. Cette boîte contenait une microscopique peinture à la gouache représentant le château. M. le baron Pichon possède une œuvre du même genre. Le dessin, qui n'en est pas heureux, paraît-il, est signé de J.-J. Guénard, premier commis de la Chambre aux deniers. Il existe de plus une toile de trois mètres et demi de haut sur six mètres de long, peinte entre 1720 et 1730, par un paysagiste de la Régence, représentant le château vu de la Seine, avec de nombreux personnages; on voit cette peinture chez le marquis de Nicolaï.

Le château de Bercy renfermait un théâtre. On menait joyeuse vie dans cette résidence, si nous en croyons les vers que M. Sabatier a tirés d'un recueil de poésies de l'année 1768, intitulé : *Mes fantaisies :*

> Amis, dans quel lieu du monde
> Rit-on, chante-t-on aujourd'hui?
> Qu'avec nous l'écho réponde :
> « C'est à Bercy, c'est à Bercy. »
> . . . .
> Bercy pour nous devient Cythère.
> . . . .

Et maintenant, notre tâche est terminée. Nous avons exposé comment, sous l'ancien régime, les artistes donnaient un but à leur activité et une suite à leurs pensées en exécutant des peintures qui décoraient les hôtels de riches financiers. Nous avons montré l'amour des arts et le discernement pénétrant peu à peu dans l'esprit d'hommes qui considéraient à juste titre qu'aucune conception humaine ne peut être plus distinguée que celle du Beau réalisé par les arts du dessin. L'ancienne société chercherait en vain à reparaître telle qu'elle a existé, elle a fait place à un monde nouveau; nous suivons l'évolution tracée, et ce n'est plus que par exception que les moyens employés jadis peuvent offrir aux artistes des travaux importants.

L'État a résumé en lui toutes les forces de la nation; il les centralise, et il est désirable que tout en favorisant l'initiative de chaque artiste, il les appelle tous à concourir à la gloire du pays.

De grandes fêtes comme les Expositions universelles convient les peuples à applaudir les tentatives et les résultats; mais ces manifestations imposantes resteraient trop fragiles et trop éphé-

mères si, après la fermeture de ces palais féeriques et l'extinction des feux, il n'en résultait pas une impulsion vers les belles choses. Que de Palais nationaux à décorer, de Musées à doter, d'Hôtels de ville et de monuments, provinciaux et communaux, dont les murs ne peuvent rester nus sans faire accuser le sens trop uniquement utilitaire et le défaut d'imagination de notre époque! N'avons-nous pas à nos portes l'exemple de la Belgique et de la Hollande? La Direction des Arts a un but élevé à remplir; elle y pourvoit, et il semble déjà que l'on voie se réaliser la prédiction du poète :

Magnus ab integro sæculorum nascitur ordo.

Victor DE SWARTE,
Correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts, à Melun.

IV

RECHERCHES SUR LA VIE ET L'OEUVRE DE SIMON MARMION.

Il y a un an, nous avons communiqué, à la Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements, un travail sur les volets du retable de Saint-Bertin. Nous venons aujourd'hui compléter ce travail par des recherches sur l'auteur présumé de ces volets, Simon Marmion, l'un des maîtres les plus habiles, et néanmoins les moins connus, de l'école flamande primitive.

Le nom de Simon Marmion est tombé dans l'oubli, au dix-septième et au dix-huitième siècle, avec ceux de Van der Weyden, de Thierri Bouts et de Memlinc, ses contemporains. Les historiens de notre époque, qui ont ressuscité ces derniers artistes, ont négligé Marmion. Un érudit du nord de la France, M. de la Fons-Mélicocq, a retrouvé et signalé en diverses revues, la plu-

part presque oubliées aujourd'hui, plusieurs documents qui le concernent[1]. M. Pinchart, de Bruxelles, a groupé, d'après M. de la Fons et d'après quatre ou cinq documents que lui avait communiqués un archiviste de Valenciennes, quelques faits concernant la vie et les travaux de ce peintre ; M. A. Michiels lui a consacré, dans la seconde édition de l'*Histoire de la peinture flamande*, un chapitre où se trouvent quelques renseignements précis, mais dont la note dominante est une imagination fantaisiste. On ne trouve en tout cela que des fragments incomplets, sans suite, dénués souvent de l'esprit de critique, manquant presque toujours de l'indication des sources et de la reproduction des documents.

Nous avons fait, au sujet de Simon Marmion, des recherches aussi complètes que possible, partout où nous espérions trouver quelque renseignement. Dans la bibliothèque et les archives communales de Valenciennes, nous avons consulté plus de neuf mille actes et environ cinquante registres, où nous avons recueilli de nombreuses mentions presque toutes inconnues ou inédites; il en a été de même, pour plusieurs autres mentions, dans les archives communales d'Amiens, où nous avons dépouillé tous les comptes de 1382 à 1425. Le dépôt départemental du Nord et celui du Pas-de-Calais, les archives de l'État et de la ville à Tournai et les archives générales du royaume de Belgique à Bruxelles nous ont fourni des renseignements moins nombreux, mais importants. Nous n'avons pas négligé les chroniques manuscrites ni les ouvrages imprimés, où il pouvait être question de notre vieux maître. Ce qui a surtout attiré notre attention, ce sont les collections publiques et privées renfermant des œuvres qui lui ont été ou peuvent lui être attribuées; nous sommes allé y faire des études comparatives, en France, en Belgique, en Hollande et en Allemagne. Comme dans nos autres ouvrages sur l'histoire de l'Art, nous nous sommes efforcé de compléter les renseignements trouvés dans les archives par l'étude critique de l'œuvre du peintre.

Nous avons transcrit nous-même tous les documents d'après les originaux et nous les publions *in extenso*, en indiquant les sources avec soin. Lorsque les documents et les indications précises con-

[1] De la Fons-Mélicocq, *Archives du nord de la France*, *Revue universelle des Arts*, etc.

cernant les faits ou les œuvres nous ont fait défaut, nous l'avons nettement déclaré, en évitant de transformer les probabilités en certitudes. En un mot, nous avons tenu à suivre les règles d'une sévère critique.

I

La date de la naissance de Simon Marmion ne peut être exactement déterminée. Les documents révèlent qu'il peignait, étant jeune encore, en 1449, et qu'il mourut en 1489 : on peut adopter, comme date approximative de sa naissance, l'année 1425, qui a été proposée par certains auteurs, sans motif à l'appui.

Divers historiens le déclarent originaire de Valenciennes ou peut-être de la Flandre. De mentions et d'actes inédits que nous avons trouvés, il résulte qu'il doit être né à Amiens ou y avoir résidé dès son enfance. En effet, deux documents des archives de Valenciennes nous apprennent qu'il était fils de Jean Marmion, peintre, qui exécuta divers motifs de décoration dans cette dernière ville lorsque Simon lui-même y résidait[1]. Or, les comptes d'Amiens nous ont révélé l'existence en cette capitale de la Picardie du peintre Jean Marmion, qui y fit des ouvrages analogues à ceux exécutés à Valenciennes et à ceux dont Simon fut lui-même chargé à Amiens de 1449 à 1454[2]. Du rapprochement de ces faits et de ces dates, nous croyons pouvoir déduire que le peintre Jean Marmion, que nous trouvons à Amiens avec Simon, est identique avec le peintre du même nom que nous trouvons à Valenciennes encore avec Simon et qui est père de ce dernier. Comme Jean Marmion résidait à Amiens et y peignait dès 1426 au plus tard, son fils Simon, dont la naissance remonte à environ 1425, doit y avoir habité tout jeune encore, sinon y avoir reçu le jour. Simon Marmion peut donc être cité comme étant originaire d'Amiens. Son père étant peintre ainsi que son frère Guillaume et le fils de ce dernier, Nicolas[3], Simon Marmion comme les Van Eyck, Pierre Christus, Roger Van

[1] Archives communales de Valenciennes. Actes passés devant échevins, années 1466 et 1473.

[2] Archives communales d'Amiens. Comptes des années 1425-1426, 1426-1427 et 1443-1444.

[3] Archives de Tournai. Registre de la corporation des peintres, f° 24 v°.

der Weyden, Thierri Bouts, Quentin Metsys et Jean Bellegambe, appartenait à une famille dont plusieurs membres exerçaient la profession de peintre.

En dehors de ses travaux artistiques, nous avons trouvé un nombre très considérable de mentions qui nous mettent à même de suivre Simon Marmion dans sa vie privée.

Cinq extraits, encore inédits, des comptes d'Amiens, nous permettent de constater qu'il a résidé dans cette ville de 1449 à 1454, étant encore assez jeune[1]. Et comme les quatre premiers travaux qui lui sont confiés durant ces cinq années sont des ouvrages de peinture décorative à peu près les mêmes que ceux dont son père avait été chargé de 1426 à 1444, il paraît probable qu'il avait été formé par ce dernier.

En 1458, nous le trouvons établi, en qualité de peintre, à Valenciennes, et il ne tarde pas à y acquérir une honorable situation et une grande influence. Il y avait, dans cette ville, un grand nombre de peintres, de sculpteurs et de brodeurs, qui y exécutaient des travaux, sans être réunis en corporation. Simon Marmion demanda et obtint pour eux, de l'abbé d'Hasnon, l'autorisation de former une confrérie dont le siège fut établi dans une chapelle de Notre-Dame la Grande, comme l'attestent une charte du 18 décembre 1462 et un passage du chroniqueur valenciennois, Louis de La Fontaine[2].

Dès 1463, plusieurs années avant son mariage, sa situation de fortune était déjà assez prospère. Il possédait dans la rue Notre-Dame une maison qu'il fit recouvrir en tuiles au mois de juillet 1463[3]. Il était en outre propriétaire en date du 7 mai 1465, dans la rue Sainte-Catherine, d'une autre maison qu'il agrandit par des acquisitions et par des échanges avec ses voisins, comme l'indiquent quatre actes conservés dans les archives de Valenciennes[4].

[1] Archives communales d'Amiens. Comptes de la ville de 1449 à 1454.

[2] Simon Leboucq, *Histoire ecclésiastique de la ville et comté de Valenciennes,* rédigée en 1650, imprimée à Valenciennes en 1844, p. 18; Louis de La Fontaine, dit Wicart, *Antiquités de la ville de Valenciennes,* manuscrit n° 529 de la Bibliothèque de Valenciennes, p. 288; Archives départementales du Nord, fonds de l'abbaye d'Hasnon, carton renfermant les pièces de l'année 1462.

[3] Archives communales de Valenciennes. Compte des ouvrages de la ville pour l'année 1462-1463.

[4] Archives communales de Valenciennes. Registre des embriefrures, 1470 et 1471. Actes passés devant échevins.

Cette situation et sans doute aussi sa réputation et ses travaux comme peintre lui permirent d'épouser Jeanne de Quaroube, qui appartenait à une très ancienne et très riche famille bourgeoise de Valenciennes. Dans les listes des échevins et dans les actes passés au sujet d'acquisitions de biens et de transactions, nous avons rencontré fréquemment ce nom de Quaroube, et notamment celui de Jean, courtier en vins, père de Jeanne. Simon Marmion épousa cette dernière avant le 15 mars 1466, puisque, dans un acte portant cette date, il déclare que son beau-père lui a remis la dot promise [1]. Dans son testament, qui fut empris le 27 avril 1467, Jean de Quaroube demande qu'on érige sur sa tombe soit un monument en marbre, soit un tableau, où il devra être représenté avec ses deux femmes, ce qui indique chez lui tout à la fois une assez grande aisance et des goûts artistiques. Simon Marmion fut choisi comme exécuteur testamentaire [2].

D'autres actes passés par la veuve de Jean de Quaroube viennent à l'appui de ce que nous venons de dire. Elle acheta des rentes pour ses filles, parmi lesquelles se trouve la femme de Simon Marmion, le 21 août et le 22 octobre 1467, le 30 avril et le 15 novembre 1470, le 5 juin, le 22 novembre et le 22 décembre 1473, le 13 février 1474 et le 26 mai 1476 [3]. Dans chacun de ces actes, tous passés à Valenciennes, Simon Marmion est mentionné en qualité de mari de Jeanne de Quaroube ou de tuteur de ses belles-sœurs. Son nom se lit aussi dans un chirographe du 22 juin 1470, au sujet de l'acquisition d'objets d'orfèvrerie, dans des records consignés aux registres scabinaux le 28 juin 1471 et le 12 juin 1475, dans le compte de la ville pour l'année 1483-1484, au sujet d'une rente viagère, dans un compte de prévôt en date de 1484-1485 pour une autre rente, dans divers bordereaux des rapports le 22 août 1484 et le 9 octobre 1485 [4].

Simon Marmion mourut à Valenciennes le 25 décembre 1489. Il était alors, comme le dit son épitaphe, « fort débilité ». Il fut

[1] Archives communales de Valenciennes. Actes des années 1465 et 1466.

[2] Archives communales de Valenciennes. Acte de 1467.

[3] Archives communales de Valenciennes. Actes passés devant échevins aux années indiquées.

[4] *Ibid.*

enterré en l'église Notre-Dame la Grande[1], dans cette chapelle de Saint-Luc qu'il avait obtenue pour la corporation des peintres, sculpteurs et brodeurs.

Le chroniqueur de l'archiduc Philippe le Beau, Jean Molinet, chanoine de Notre-Dame de la Salle à Valenciennes, poète et historien alors très renommé, composa une épitaphe en six strophes de huit vers, qui fut gravée sur le devant de la tombe de Simon Marmion. Nous traduisons ici en français moderne ces six strophes que le style prétentieux de l'auteur pourrait rendre peu intelligibles pour un certain nombre de personnes. Le poète fait parler le défunt[2] :

« Je suis Simon Marmion vivant et mort, mort par nature et vivant dans le souvenir des hommes. D'après le vif, moi vivant je peignis la mort, qui m'a peint durement et qui s'excite à mordre tous les hommes comme nous qui sommes morts. Moi, qui ai ressuscité, par l'art vivant de la peinture, les morts dormant leur pesant sommeil, me voici pour les vivants l'image de la mort.

Du maître Peintre à qui nous devons hommage, je fus ainsi peint et enluminé qu'il m'avait créé à son image divine. Plusieurs voyant mes peintures et mes dessins ont modelé leurs travaux d'après les miens. Et quand j'ai tout peint et tout représenté, la terrible mort a broyé mes couleurs. Au réveil, sont les douleurs cruelles[3].

Ciel, soleil, feu, air, Océan, terre visible, métal, animaux, vête-

[1] Louis DE LA FONTAINE, dit WICART, *Ouvrage cité,* p. 288; Simon LEBOUCQ, *Histoire ecclésiastique de la ville et comté de Valenciennes,* p. 28.

[2] Je suis Symon Marmion, vif et mort,
Mort par nature et vif entre les hommes.
Après le vif, moy vif peindis la Mort
Qui durement m'a peinde et qui s'amort
A mordre toutz comme nous quy mortz sommes.
Quand j'ay les mortz dormantz les pesantz sommes
Resuscité par vif art de paincture,
Aux vivantz suis de la mort pourtraicture.

[3] Du maistre Painctre auquel debvons hommaige,
Tellement fus painct et illuminé,
Qu'il me créa à sa divine ymaige.
Aultres, voyantz mes traictz et mon liniaige,
Ont, apres moy, leurs œuvres patronnez.
Quant j'ay tout painct et tout ymaginé,
La Mort terrible a brouillet mes couleurs.
Au resveiller, sont les gresves douleurs. (Suite p. 170.)

ments rouges, bruns ou verts, bois, blés, champs, prairies et toute chose qui pouvait être peinte, j'ai par mon art tout reproduit autant qu'il est possible de le faire aussi bien ou mieux qu'aucun des plus habiles, et avec tant de vie que nul mouvement, nul bruit n'y manque. Car j'ai peint tel mort gisant sous la dalle, qui semble vivant et à qui l'âme seule fait défaut.

L'œil se complaisait à contempler mes ouvrages; ils étaient si vrais, si exquis, qu'ils ont fait l'admiration, la joie et la consolation des empereurs, des rois, des comtes et des marquis. Mon talent et mon expérience m'ont permis de décorer les livres, les tableaux, les chapelles et les autels, comme il y en a bien peu qui l'aient jamais été.

Peintres encore vivants, qui prenez modèle sur mes peintures et mes couleurs si diverses, lorsque vous aurez représenté vos personnages d'après les miens, dont grande est la réputation, accordez-moi un bienveillant souvenir : intercédez auprès des saints dont j'ai peint les images, pour que le Peintre éternel m'octroie son pardon, de sorte que je puisse aller là-haut le voir face à face [1].

Ciel, soleil, feu, ayr, mer, terre visible,
Metaulx, bestiaulx, habitz rouges, bruns, pers,
Bois, bledz, camps, pretz et toute rien pingible
Par art fabrille ay attainct le possible
Autant ou plus que nulz des plus expers,
Tant vivement que nul bruict je n'y pers.
Car j'ay pourtraict tel mort gisant soubz lame
Qu'il sambloit vif et ne rester que l'âme.

[1] Les yeulx ont prins doulce réfection
En mes exploictz, tant propres et exquis,
Qu'ilz ont donné grande admiration,
Ryant object et consolation
Aux empereurs, roys, comtes et marquis.
J'ai décoré, par art et sens acquis,
Libres, tableaux, cappelles et autelz,
Telz que pour lhors ne sont ghaires de telz.

Painctres mortelz, qui prendez patronnaiges
Sur mes couleurs, noires, vertes ou blanches,
Quand vous aurez pourtraict vos personnaiges
Après les miens, dont sont grandz les sonnaiges,
Ottroiez moy vos doulces bienveillances.
Priez aux sainctz dont j'ai fait les samblances
Que l'éternel Painctre pardon me face,
Sy que lassus je tire aprez sa face.

Le jour de la Nativité Notre-Seigneur l'an mil quatre cent quatre-vingt-neuf, déjà fort débilité, la cruelle mort, en sa puissance, me ravit le cœur, la force et le sentiment. Vous qui voyez mes peintures ici placées, priez saint Luc, dont voici la chapelle, pour que Dieu m'appelle là-haut en sa gloire. Ainsi soit-il. 1489 [1]. »

Grâce aux nombreux actes en grande partie inconnus ou inédits que nous avons trouvés, il nous a été possible d'établir que de 1458 à 1489 Simon Marmion n'a pas cessé de résider à Valenciennes, et que par conséquent cette ville a le droit de le considérer comme l'un de ses enfants d'adoption. La plupart de ces actes concernent sa situation de fortune et celle de sa femme ou de l'ancienne et riche famille échevinale dans laquelle son mariage l'avait fait entrer. Il était intéressant de prouver que, comme Memlinc, Jean Bellegambe, Quentin Metsys et plusieurs autres maîtres, Simon Marmion appartenait à une famille bourgeoise, jouissant d'une honnête aisance et même d'une assez grande fortune, et unissant à l'activité industrielle le goût du luxe et des choses de l'art. Il n'était point, par conséquent, au nombre de ces artistes, beaucoup moins nombreux qu'on ne le croyait autrefois, qui étaient réduits à demander à leur pinceau le pain de chaque jour. L'érudition moderne, en écrivant l'histoire d'après les documents, a fait justice des légendes étranges et des anecdotes inadmissibles que racontent les cicerone et que certains écrivains ont considérablement embellies.

Comme Memlinc et Quentin Metsys, Simon Marmion a eu son roman dans l'histoire de l'art. Parce que dans l'épitaphe que nous venons de reproduire l'extravagant poète Jean Molinet a fait parler le peintre de la mort et a rappelé qu'il avait représenté des morts, M. Alfred Michiels, dans son *Histoire de la peinture flamande*, a associé la pensée de la tristesse et de la mort à l'existence et à l'œuvre de Simon Marmion : il a écrit « qu'un mystérieux chagrin

[1] Le jour et l'an de la Nativité
Nostre Seigneur mil avec quattre centz
Quattre vingt nœuf, lhors fort débilité,
La fiere Mort, par son habileté,
Me despouilla ame, cœur, force et sens.
Vous qui voyés ches ymaiges présens,
Priez saint Luc, dont voicy la cappelle,
Que Dieu lassus en sa gloire m'appelle.
Amen 1489.

« le poursuivait et lui inspirait des idées plus funèbres encore[1] ». Et sous l'impression de cette pensée, sur laquelle il revient à plusieurs reprises, il a attribué au maître de Valenciennes un certain nombre de tableaux où la Mort est représentée.

Rien, dans la vie de Marmion et les documents qui le concernent, n'autorise cette assertion et les conséquences qui en ont été tirées. Tout est simple et même assez prosaïque dans ce que nous connaissons de l'existence de ce peintre : il jouit d'une assez grande aisance personnelle; il entre, par son mariage, dans une riche famille bourgeoise; il possède des maisons, des propriétés, des rentes, une fortune qu'il s'applique à faire valoir; il s'occupe non seulement de ses affaires personnelles, mais des intérêts de sa belle-mère et de ceux de ses belles-sœurs, dont il est le tuteur. Sans doute Molinet l'a fait parler de la mort dans son épitaphe; mais tous ceux qui ont étudié les documents et les objets d'art de la fin du quinzième siècle et du commencement du seizième savent qu'en tête des testaments et des inscriptions funéraires se lisaient souvent de longues considérations sur la mort, et qu'on rencontre, sur les tableaux et les pierres tumulaires, des représentations et des strophes qui pourraient figurer dans une danse macabre. Nous signalerons, dans le Musée de Douai, une très belle statue de marbre qui figure un cadavre gisant nu sur une natte de jonc et un tableau à volets, consacré à Nicaise Ladam, héraut d'armes de Charles-Quint, où la Mort est représentée sous l'aspect le plus repoussant, avec une pièce de quarante-huit vers commençant par le suivant :

Précogitant que l'homme est serf à pourriture.

Il ne faut pas d'ailleurs oublier que si Molinet a dit en ses vers que Marmion a représenté la mort, il a rappelé aussi qu'il a peint les bois, les champs, les prairies, le ciel, en lui mettant sur les lèvres les vers suivants qui n'ont rien de lugubre :

« Les yeulx ont prins doulce réfection
En mes exploictz tants propres et exquis,
Qu'ils ont donné grande admiration,
Ryant object et consolation
Aux empereurs, roix, comtes et marquis. »

[1] A. Michiels, *Histoire de la peinture flamande,* 2e édit., t. III, p. 373.

Nous n'aurions pas réfuté la fantaisie poétique de M. Michiels, si elle ne l'avait conduit à attribuer plusieurs tableaux à Marmion sans motif plausible et même contre toute vraisemblance, et si ces attributions n'avaient pas été adoptées dans certains Musées et certaines collections particulières.

II

S'il est intéressant et souvent utile, dans l'histoire de l'art, de suivre les maîtres des siècles passés en leur vie privée, il est important et même indispensable de les suivre, autant que faire se peut, dans leur vie artistique, de les placer dans le milieu où ils ont vécu et surtout de faire connaître leurs travaux avec des indications aussi précises que possible sur les sujets qui y sont représentés et les circonstances dans lesquelles ils ont été exécutés. C'est ce que nous allons essayer de faire pour Simon Marmion.

La ville d'Amiens, où il a dû se former à la peinture sous la direction de son père et où il a exécuté divers travaux de 1449 à 1454, était, vers le milieu du quinzième siècle, le centre d'un mouvement artistique. Située entre Paris et les Pays-Bas, cette ville entretenait des relations politiques, sociales et industrielles avec Arras, Douai, Valenciennes, Saint-Omer, Tournai, Gand, Bruges, Bruxelles et Malines. Au quinzième siècle, de 1435 à 1472, elle fut presque toujours soumise directement à la domination des ducs de Bourgogne qui administraient les Pays-Bas. Amiens, comme Arras, Cambrai et Tournai, possédait une cathédrale et divers établissements religieux qui furent l'objet de nombreux travaux d'art vers la fin du moyen âge; ses échevins tenaient à honneur d'embellir tous les monuments publics avec le goût et le soin artistiques qu'on y apportait dans les Pays-Bas : ses bourgeois étaient non moins commerçants, non moins riches et non moins amis du luxe et de l'art que ceux de Douai, de Valenciennes et de Mons. Il se forma nécessairement dans cette ville, comme dans celles de l'Artois, du Hainaut et de la Flandre, un centre artistique qui réunit des sculpteurs, des peintres, des verriers, des brodeurs et des orfèvres. Ils y résidaient et souvent y travaillaient de père en fils ou avec des membres de leur famille. Nous avons

relevé les noms de tous ces artistes ou artisans dans les comptes d'Amiens de 1385 à 1524; et en les comparant aux listes analogues que nous avons formées pour les villes des Pays-Bas, nous avons constaté qu'on n'y trouve point les mêmes noms. Sans doute un certain nombre de peintres ou autres ouvriers flamands se rendirent à Amiens; mais ils s'y fixèrent, devinrent Amiénois et contribuèrent à former l'école locale qui a existé en cette ville comme dans les Pays-Bas et tout le nord de la France. Nous avons constaté en outre que l'influence générale dont s'est inspiré le centre artistique d'Amiens est celle de l'école flamande, qui avait pour principe l'imitation de la nature et la recherche du vrai. La reproduction du type picard et un goût pour l'élégance inspiré par les rapports avec Paris donnaient un caractère spécial à l'art amiénois. L'étude des objets d'art des tableaux exécutés pour la cathédrale, la ville et la confrérie de Notre-Dame du Puy vient à l'appui de cette assertion, que nous avons établie à l'aide de divers faits dans notre travail sur l'*Art à Amiens vers la fin du moyen âge* [1].

C'est au milieu de ce mouvement artistique spécial, que Simon Marmion dut se former sous son père. Les premiers ouvrages qui lui furent confiés par les échevins sont des travaux de peinture décorative; en juin 1449, il reçut douze sous pour avoir repeint la pierre sur laquelle on déposait chaque année la châsse de saint Firmin, patron d'Amiens; au mois d'octobre suivant, il fut chargé de décorer d'or et de diverses couleurs les faîtières, girouettes et bannières d'une tourelle assise au grand quai, sur les bords de la Somme, avec les armoiries de la ville. En 1450, il exécute un travail analogue à ce dernier, mais beaucoup plus important, pour un monument dont la destination ne semblait pas demander une ornementation artistique, le pilori qui s'élevait sur le grand marché. En novembre 1451, c'est un puits de la Haute-Rue-Notre-Dame, dont le couronnement, formé de six pans d'épis, de feuillages et de bannières ouvragés, est aussi doré et peint de couleurs à l'huile par Simon Marmion [2].

Jusque-là les échevins ne lui avaient demandé que des travaux de peinture décorative. En 1454, ils lui confièrent une œuvre véri-

[1] Ce travail a été publié dans la *Revue de l'Art chrétien*, 1889-1890.
[2] Archives communales d'Amiens. Comptes des années indiquées.

tablement artistique. Dans toutes les villes des Pays-Bas et du nord de la France, la salle où se rendait la justice était ornée d'une peinture représentant le Christ en croix, image vénérée devant laquelle les juges se rappelaient les devoirs de leur charge et les témoins la sainteté du serment. Il est souvent question, dans les comptes de la ville d'Amiens, des travaux exécutés à l'hôtel de ville qui s'appelait, à cause de ses tourelles et pinacles, « l'hostel des clocquiers ». La grande salle ou plaidoir de cet édifice servait à rendre la justice et était décorée d'un tableau représentant le crucifiement. En 1454, ce tableau, comme le dit le comptable de la ville, était « vielz, et on ne y veoit plus quelque figure ou représentacion dont l'on peust faire faire serment sur ledit tablel ». Les échevins chargèrent Simon Marmion de peindre un autre tableau représentant le Christ en croix, avec la Vierge, saint Jean et divers personnages, en employant l'or, l'azur et autres fines couleurs : le travail lui fut payé 19 livres 4 sous. Ce prix, qui pourrait équivaloir à environ 400 francs d'aujourd'hui, n'est pas très élevé. Mais le sujet du tableau, l'endroit où il était placé, les expressions du comptable *fines paintures et bien riches* indiquent une œuvre d'une certaine importance. On peut conclure de tout cela que le talent de Simon Marmion était déjà apprécié à Amiens en 1454 [1].

Il était, dès le commencement de cette même année, connu et estimé au loin, comme le prouve un compte de la Recette générale des ducs de Bourgogne.

Le banquet du Faisan, dont les dépenses sont énumérées dans ce compte, est l'une des fêtes les plus splendides qui aient été célébrées vers la fin du moyen âge. Le duc de Bourgogne, Philippe le Bon, avait invité les hauts dignitaires et les gentilshommes de ses États à se rendre le 17 février 1454 à Lille, dans le palais de la Salle, à un somptueux festin, durant lequel tous les assistants jurèrent sur un faisan qu'ils prendraient la Croix pour enlever la Terre Sainte aux sectateurs de Mahomet. Parmi les merveilles et les curiosités qu'offraient les tables du banquet, on remarquait, dit le chroniqueur Olivier de la Marche, seize surtouts, désignés sous le nom d'entremets, qui renfermaient diverses représentations : une église avec un clocher; un désert où se voyaient un tigre et un sau-

[1] Archives communales d'Amiens. Compte de l'année indiquée.

vage monté sur un chameau ; une forêt avec des animaux fantastiques qui se mouvaient comme s'ils avaient été en vie ; un lac traversé par un navire à voiles ; un chevalier et une dame assis à une table ; un château, un moulin et divers autres objets [1].

Pour peindre toutes ces scènes et décorer la salle du festin, trente-quatre peintres furent mandés, par ordre du duc, de Lille, de Bruges, d'Audenarde, d'Ypres, de Tournai et d'Arras. Un seul fut appelé d'Amiens, Simon Marmion. Il travailla, avec d'autres peintres, durant neuf jours à la façon des entremets, au prix de 12 sous par jour [2]. Ce prix est celui qui fut aussi payé à Jean de Boulogne, peintre en titre et valet de chambre de Philippe le Bon. Sans doute, quelques maîtres jouissant d'une grande renommée, tels que Jacques Daret, de Tournai, obtinrent un salaire de 20 et même de 24 sous par journée; mais la plupart des peintres ne reçurent que 4, 6, 8 ou 10 sous. Par conséquent, le salaire accordé à Marmion témoigne, comme l'appel qu'on lui adressa à Amiens, qu'il jouissait déjà d'une certaine réputation.

C'est peut-être le travail exécuté pour le banquet du Faisan qui le mit en rapport avec Guillaume Fillastre, abbé de Saint-Bertin, qui assistait à ce banquet. Dans nos *Recherches sur les volets du retable de Saint-Bertin*, nous avons établi que cet abbé a fait exécuter à Valenciennes, de 1455 à 1459, un magnifique retable en argent doré protégé par des volets peints sur les deux faces, et que Simon Marmion peut être regardé comme l'auteur présumé de ces admirables peintures [3]. Sans revenir ici sur cette question, nous ferons observer que le nom de Simon Marmion et celui de son père, Jean, disparaissent des archives d'Amiens à partir de 1455, et qu'ils sont mentionnés dans les archives de Valenciennes, le premier à partir de 1458, une année avant l'achèvement du retable de Saint-Bertin, et le second en 1465 et 1473. C'est dans cette ville que Simon passa le reste de sa vie et qu'habitèrent aussi

[1] Van Hende, *Lille et ses institutions communales*, 1 vol. in-8° de 393 pages, p. 136. — Les comptes de la Recette générale des finances et les récits des chroniqueurs ne permettent pas de mettre en doute ce qui est rapporté au sujet de ce banquet.

[2] C. Dehaisnes, *Inventaire sommaire des Archives départementales du Nord*, t. IV, p. 196.

[3] *Réunion des Beaux-Arts des départements*. Paris, Plon, 1889, p. 1000.

son père Jean et son frère Guillaume, peintres l'un et l'autre.

Le mouvement artistique qui s'était produit au quatorzième siècle dans la ville de Valenciennes continua au quinzième. Les archives et les chroniques de cette ville nous ont fourni de nombreuses et intéressantes mentions au sujet des monuments funéraires, des statues en marbre et en pierre, et des tableaux qui décoraient les églises, des objets d'art et d'orfèvrerie que possédaient les bourgeois, et des tapisseries de haute lice qui s'y fabriquaient; nous avons relevé un nombre considérable de noms de tailleurs d'images, de peintres, de hautelisseurs et d'orfèvres, que nous publierons dans les travaux que nous nous proposons de mettre au jour sur l'histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut au quinzième siècle.

Dans ce centre artistique, Simon Marmion ne tarda pas à occuper une situation importante. Nous en trouvons la preuve, non seulement dans la création de la confrérie Saint-Luc pour laquelle il obtint, comme nous l'avons dit plus haut, une autorisation et des privilèges, mais surtout dans les travaux qu'il exécuta.

L'autel de la corporation de Saint-Luc fut orné par ses soins d'une image du saint et d'une grisaille formant retable, qui était, dit un manuscrit de la Bibliothèque de Cambrai, « digne de très grande admiration [1] ».

L'historien Louis de La Fontaine nous apprend qu'il y avait, dans l'église des Dominicains de Valenciennes, un retable en pierre exécuté par un habile sculpteur de cette ville, qui avait été peint par Simon Marmion [2].

Plusieurs tableaux du même maître, regardés comme des œuvres remarquables, se voyaient aussi dans l'église de l'abbaye Saint-Jean, l'un des établissements religieux les plus anciens et les plus riches de Valenciennes [3].

Les comptes et les documents du fonds de la cathédrale de Cambrai mentionnent divers travaux qui furent confiés à Simon Marmion. Cette cathédrale possédait, outre la célèbre image de *Notre-Dame de Grâce*, récemment rapportée de Rome, une

[1] Bibliothèque de Cambrai, ms. n° 92, f° 165 v°.
[2] Louis DE LA FONTAINE, dit WICART, *Ouvrage et endroit cités.*
[3] DE LA FONS-MÉLICOCQ, *Ouvrage cité.*

Vierge en pierre, désignée sous le nom de *Notre-Dame la Flamande,* qui était vénérée depuis un temps immémorial. En 1464, à l'ancien autel où se trouvait cette Vierge, fut substituée une nouvelle décoration, aux colonnes et aux statues de laquelle travaillèrent le marbrier de Tournai Alard Génois et le sculpteur Pierre, de Malines. Bien qu'il y eût alors à Cambrai un certain nombre de peintres habiles, on manda de Valenciennes maître Simon Marmion, pour dorer et polychromer le travail des sculpteurs. Ce fut un ouvrage important : Marmion l'exécuta avec ses varlets ou élèves; il reçut comme salaire la somme de 50 livres, ce qui pourrait équivaloir de nos jours à 1,000 francs, sans y comprendre le *vin* donné à ses aides [1]. En 1471, le chapitre de la même cathédrale de Cambrai chargea, par une délibération capitulaire, plusieurs de ses membres de se rendre à Valenciennes auprès de Simon Marmion pour lui proposer de peindre les gonfanons ou grandes bannières que l'on portait aux processions. Le marché fut conclu pour la somme très élevée de 130 livres, près de 3,000 francs en monnaie d'aujourd'hui. Les comptes ne fournissent pas de détails sur les sujets qu'offraient les gonfanons, mais ils nous apprennent que l'artiste présenta, avant l'exécution, une *devise* ou croquis; qu'il peignit très richement huit images sur ces bannières qui étaient en drap de Damas cramoisi à double face, avec des ornements décoratifs sur le reste de l'étoffe et sur les bâtons servant à porter les gonfanons. Simon Marmion apporta lui-même son travail à Cambrai, et le chapitre lui témoigna combien il en était satisfait en lui accordant, au-dessus du prix convenu, 7 livres et demie pour lui et pour ses varlets ou élèves. Le maître de Valenciennes apparaît donc, dans les comptes de la cathédrale de Cambrai, comme exécutant des ouvrages très importants et se trouvant à la tête d'un véritable atelier. Un chanoine de la même cathédrale [2], Pierre Dewez, ayant demandé dans son testament qu'un tableau commémoratif fût placé près du lieu de sa sépulture, le compte de son exécution testamentaire, rendu le 18 mars 1484, nous apprend que 13 livres furent payées à Simon Marmion « pour ung tablet

[1] Archives départementales du Nord, fonds de la cathédrale de Cambrai. Compte de la fabrique pour l'année 1464.

[2] Archives départementales du Nord. Comptes de la fabrique pour l'année 1471.

de Nostre Dame a II feuillés, en maniere d'épitaphe dudit chanoine[1] ».

Les ducs de Bourgogne Philippe le Bon et Charles le Téméraire montrèrent aussi en quelle estime ils tenaient le talent de Simon Marmion. Ils avaient autour d'eux de 1460 à 1470, à Bruges, Bruxelles et Hesdin[2], plusieurs habiles miniaturistes : Jean Le Tavernier, l'auteur des miniatures des conquêtes de Charlemagne (manuscrits n^{os} 9066-9068 de la Bibliothèque royale de Bruxelles); Louis Liédet, qui a enluminé le tome troisième de l'*Histoire du Hainaut*, manuscrit n° 9244 de la même Bibliothèque; Guillaume Vrelant, Jacques Pilavaine, dont M. Pinchart a fait connaître les travaux, et plusieurs autres. Cependant lorsque, en avril 1467, Philippe le Bon veut faire enluminer un livre d'heures qui, d'après la somme payée au miniaturiste, devait être une œuvre de premier ordre, c'est à un maître de Valenciennes, à Simon Marmion, qu'il confie ce travail. Les comptes de la recette générale des finances fournissent à ce sujet des détails très complets et très intéressants. En avril 1467, Simon Marmion, qui est qualifié « escripvain demourant à Valentiennes », reçut un acompte de 100 livres « pour ystorier, enluminer et mectre en fourme ung breviaire que monseignenr le duc a fait faire pour servir à dire ses heures[3] ». Philippe le Bon étant mort peu de temps après, son fils et successeur, Charles le Téméraire, ordonna à Marmion de continuer l'ouvrage commencé, qui ne fut achevé qu'en 1470. Dans le compte de cette dernière année se trouve une mention offrant le détail des différentes sommes qui ont été payées à Marmion comme « enlumineur », pour « avoir historié et vignetté » le calendrier des douze mois de l'année en tête du livre d'heures, la somme de 43 livres 8 sous; pour soixante-dix-huit cahiers « vignettés et furnis de histoires », chaque cahier contenant huit feuillets, 56 livres; pour onze « histoires de couleurs » ou grandes miniatures, au prix de 4 livres 10 sous pièce, 49 livres 10 sous; pour quatre-vingt-quatre « histoires d'autres couleurs »

[1] Archives départementales du Nord. Carton renfermant les pièces de l'année 1484.

[2] DEHAISNES, *Documents inédits concernant Jean Le Tavernier et Louis Liedet, miniaturistes des ducs de Bourgogne.* Bruxelles, 1882.

[3] Archives départementales du Nord. Recette générale des finances, t. IV, p. 225.

ou miniatures plus petites, peut-être en grisaille, au prix de 60 sous pièce, 249 livres; pour deux mille cinq cents lettres de deux points, 7 livres 10 sous; pour cinq mille huit cent cinquante-neuf lettres d'un point, 11 livres 14 sous et 6 deniers; pour cent cinq lettres de 5, 6 et 7 points placées auprès des « histoires », 52 sous 6 deniers. Simon Marmion avait reçu, durant le travail, d'Enguerrand, confesseur du duc et évêque de Selymbria, la somme de 332 livres; la dépense totale s'éleva à 490 livres 15 sous, ce qui serait représenté en monnaie d'aujourd'hui par le chiffre d'au moins 9,000 francs. Une somme de 18 livres fut en outre dépensée pour relier le livre d'heures, réparer « les histoirs et timpaniser les fueillets[1] ».

Les détails dans lesquels nous venons d'entrer permettent de se faire une idée exacte de ce que contaient, en chacune de leurs parties enluminées, les bréviaires et livres d'heures dont se servaient les princes vers le milieu du quinzième siècle, et font connaître la richesse de l'œuvre de Simon Marmion.

Le même peintre fut en outre chargé, vers 1473, de peindre, sur un seul et même tableau, les portraits de Charles le Téméraire et de sa femme Isabelle de Bourbon. Il les fit d'après nature, *ad vivum;* ils étaient conservés avec une grande vénération, *magno cum honore,* dans la collégiale de la Salle-le-Comte, à Valenciennes[2].

Simon Marmion dut aussi exécuter des travaux à Tournai. Nous lisons en effet dans le registre de la corporation des peintres de cette ville, en date du 27 avril 1468, que « maistre Simon Marmion fut receu a la francise du mestier de paintres ». Il paraît évident que si le célèbre maître valenciennois voulut se faire recevoir membre de la corporation des peintres de Tournai, ce ne peut être, comme l'a fait remarquer M. Pinchart, que pour avoir le droit d'exécuter des ouvrages en cette ville[3].

[1] Archives générales du royaume à Bruxelles. Registre n° 1925 de la Chambre des comptes, f^os 474 v° et 454.

[2] Bibliothèque de Douai, ms. n° 1183. — M. Brassart a fait connaître ce qui concerne ces portraits dans un curieux article des *Souvenirs de la Flandre wallonne*, année 1887, p. 94.

[3] Archives de Tournai. Registre de la corporation des peintres de cette ville, année 1468.

L'existence d'une œuvre de Marmion est signalée à Louvain. Il y avait en cette ville un hôpital, dans lequel une réforme eut lieu durant la seconde moitié du quinzième siècle, sous l'influence de Marguerite d'York, duchesse douairière de Bourgogne [1]. Molanus rappelle que l'orateur de cette princesse, Vélasquez de Lucena, légua, par son testament daté de 1512, un tableau représentant la Vierge, qui était l'œuvre de maître Simon Marmion, peintre de Valenciennes très renommé, « *opus magistri Simonis Marmyon, nobilissimi pictoris Valencenensis* [2] ».

Les pages qui précèdent établissent que Simon Marmion avait exécuté un nombre considérable d'œuvres artistiques, portraits, tableaux, retables, manuscrits, ouvrages décoratifs. L'épitaphe de Jean Molinet, même en faisant la part de l'exagération inhérente à ce genre de poème, porte à adopter la même conclusion.

Nous y lisons que ce peintre

> A décoré, par art et sens acquiz,
> Libvres, tableaux, cappelles et autelz...;
> Que ses œuvres ont donné
> . . . .
> Ryant object et consolation
> Aux empereurs, roix, comtes et marquis...
> . . . .
> Qu'il a pourtraict tel mort gisant soubz lame
> Qu'il sembloit vif et ne rester que l'âme...
> . . . .

et ailleurs, qu'il a peint toute chose « pingible ».

III

Simon Marmion a donc beaucoup produit. Mais son œuvre a souffert, bien plus que celle de Van der Weyden, de Thierri Bout et de Memlinc, ses contemporains, du temps, des guerres, du vandalisme et de l'ignorance.

Les peintures décoratives et le tableau qu'il avait exécutés pour

[1] Van Even, *Louvain monumental*, p. 279.

[2] Molanus, *Historiæ Lovaniensium libri XIV*. Publié à Bruxelles en 1861, t. II, p. 870.

l'hôtel de ville et d'autres édifices d'Amiens ont disparu avec ces monuments. Il ne reste rien des nombreux ouvrages dont il avait orné les églises de Valenciennes : les tableaux de l'abbaye Saint-Jean ont été détruits par l'incendie qui dévora cette abbaye le 11 juin 1520 [1]; les peintures de Notre-Dame la Grande et des Dominicains n'ont pu trouver grâce, lorsque, en 1566, « les hérétiques brises images usèrent de leur rage sur les églises de ceste ville de Valenciennes, ruinant icelles, bruslant et saccageant les choses sacrées [2] ». Dans la cathédrale de Cambrai, les travaux de Marmion étaient purement décoratifs : ils ont dû disparaître au dix-septième et au dix-huitième siècle, avant même la destruction de cette cathédrale. M. Van Even, qui a étudié avec tant de soin l'histoire de l'art à Louvain, n'a pas retrouvé le tableau de Marmion représentant la Vierge, qui avait été légué à un hôpital de cette ville.

Qu'est devenu le livre d'heures enluminé pour Philippe le Bon et Charles le Téméraire? M. Michiels dit que « c'est probablement « le bréviaire qui porte les armes de Philippe le Bon et appar- « tient à la Bibliothèque de La Haye [3] ». Nous sommes allé à La Haye examiner ce bréviaire qui présente de très belles grisailles; mais nous avons constaté qu'il ne correspond nullement aux indications que nous avons données d'après les comptes de la recette générale des finances sur l'œuvre enluminée par Marmion. Aucun des livres d'heures que nous avons vus dans la Bibliothèque royale de Bruxelles et dans les bibliothèques de Paris n'y correspond davantage. On aurait pu espérer que les portraits de Charles le Téméraire et de sa femme, ou au moins la copie de ces portraits, faite en 1552 par le miniaturiste Hubert Cailleau, auraient pu, à cause de leur caractère historique, être conservés. Mais ni à Valenciennes, ni ailleurs, nous n'avons trace de ces portraits; et la page du manuscrit où se trouvait la copie de Hubert Cailleau a été arrachée en 1596 [4].

[1] De la Fons-Mélicocq, *Ouvrage cité;* Pinchart, *Archives des Arts, Sciences et Lettres*, t. II, p. 205.

[2] Simon Leboucq, *Histoire ecclésiastique de la ville de Valenciennes*, p. 87.

[3] A. Michiels, *Histoire de la peinture flamande*, 2e édit.

[4] Manuscrit n° 1183 de la Bibliothèque de Douai, cité par M. Brassart dans les *Souvenirs de la Flandre wallonne*, année 1887, p. 94.

Après les investigations les plus consciencieuses, nous nous voyons forcé de déclarer que, de toutes les œuvres mentionnées dans les pages qui précèdent comme ayant été certainement exécutées par Simon Marmion, il n'y en a pas une seule qui ait été conservée. C'est, hélas! ce qui se voit trop souvent dans l'histoire des peintres de l'époque primitive. Les objets d'art indiqués avec précision dans les documents ont été détruits ou ne peuvent être retrouvés.

Mais il existe d'importantes peintures, rangées parmi les chefs-d'œuvre de l'École flamande primitive, qui peuvent être attribuées à Simon Marmion avec une très grande probabilité : ce sont les volets du retable de Saint-Bertin conservés à La Haye et au Musée de la *National Gallery*. Dans une longue étude communiquée l'année dernière à la Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, nous avons établi, à l'aide de divers documents, que l'attribution des peintures de ces volets à Simon Marmion peut être regardée, ainsi que nous venons de le dire, comme vraisemblable. Sans revenir ici sur ce premier travail, nous croyons pouvoir déclarer que ces peintures présentent, dans la situation, le seul point de comparaison et de repère d'après lequel il soit possible de faire des conjectures sur les autres œuvres du même maître.

L'ensemble des caratères qui distinguent les volets du retable de Saint-Bertin se retrouve-t-il dans un petit diptyque de la galerie du duc d'Aumale, qui est depuis longtemps, comme ces volets, attribué à Memlinc? Ce tableau, dont la hauteur est de 0^{m},34 et la largeur de 0^{m},22, représente le Christ en croix entre les deux larrons, avec la Sainte Vierge, saint Jean et les saintes femmes à l'avant-plan ; au pied de la croix la Madeleine, derrière saint Longin, le centurion et d'autres soldats. Dans le fond un paysage accidenté et la ville de Jérusalem. Sur le panneau de gauche, dans le ciel, apparaît la Sainte Vierge assise sur un trône et tenant l'Enfant Jésus sur ses genoux ; au-dessus plane l'Esprit-Saint, et plus haut le Père Éternel bénit, en laissant tomber une banderole sur laquelle il est écrit : *Hic est filius meus, in quo michi bene complacui.* (Matth., c. III, v. 17.) Sur le premier plan, à droite, Jeanne, fille de Charles VII, roi de France et épouse de Jean II, duc de Bourbon, est agenouillée devant un prie-Dieu. Derrière la princesse, saint Jean-Baptiste, son patron, avec une banderole sur laquelle on lit : *Ecce agnus Dei, ecce qui tollit peccata mundi.* Au devant, un ange vêtu d'une robe blanche,

tenant un écusson parti au 1 de Bourbon, au 2 de France. Dans le fond, paysage accidenté, ville avec tours. Ce tableau a été acheté à Paris par le R. M. J. Fuller Russell. C'est de lui que l'a acquis le duc d'Aumale.

Un habile archéologue anglais nous avait dit qu'il n'hésitait pas à reconnaître, dans ce petit diptyque, la main de l'auteur des volets du retable de Saint-Bertin. Nous venons d'aller étudier de nouveau ce diptyque, et il nous est impossible de partager cet avis. Nous avons trouvé, dans le diptyque conservé à Chantilly, une finesse et une précision qui nous portent à l'attribuer à l'école de Memlinc. Certains détails rappellent les œuvres de Van der Weyden.

Divers autres tableaux ont été attribués à Simon Marmion par M. Alfred Michiels. Sous l'impression que lui a laissée la pensée de la mort exprimée dans l'épitaphe en vers reproduite plus haut, il a cité au nombre de ces œuvres plusieurs panneaux où sont représentés des sujets funèbres.

L'un de ces panneaux, qui est conservé dans le musée de Valenciennes sous le nº 125, est un volet peint sur les deux faces. D'un côté il représente un chanoine, vêtu d'une soutane rouge écarlate recouverte elle-même d'un surplis à larges manches dont l'étoffe diaphane laisse voir la couleur de la soutane; il est agenouillé les mains jointes et porte une palme sur le bras droit. A son côté, son patron saint Jean-Baptiste, dont la pose et les vêtements semblent reproduits d'après les maîtres italiens du commencement du seizième siècle, imitant eux-mêmes les statues antiques. Dans les constructions qui forment fond, se remarquent une coquille en forme de conque marine, de petits anges ou Amours tenant des guirlandes de fleurs, et des personnages en costume François Ier, qui révèlent le style Renaissance du seizième siècle. Le revers du panneau montre un cadavre étendu sur une natte de jonc. La tête indique évidemment le même personnage que le chanoine agenouillé de l'autre côté. Là c'était la vie, ici c'est la mort, la mort accusée par l'immobilité des traits, la rigidité des membres, le linceul qui recouvre le milieu du corps. Au-dessus, se déroule une large banderole, sur laquelle on lit les deux vers léonins qui suivent :

> Da requiem cunctis, Deus, hic et ubique sepultis.
> Ut sint in requie, propter tua vulnera quinque.

La peinture de ce panneau révèle un artiste formé à l'école des maîtres flamands. Mais plusieurs parties, notamment le saint Jean-Baptiste, l'ornementation des édifices et les costumes François Ier, indiquent que l'auteur avait aussi subi l'influence des maîtres de l'École italienne, et que l'œuvre ne peut avoir été exécutée avant 1520 à 1530. Lorsque M. Michiels vit, vers 1865, ce panneau qui venait d'être retrouvé à Valenciennes derrière un confessionnal, il déclara qu'il était de Marmion, et le catalogue du Musée de cette ville adopta cette attribution. Marmion étant mort en 1489, il n'est point possible qu'il soit l'auteur d'un tableau dont certaines parties accusent l'époque de François Ier. D'ailleurs, la peinture est plus sèche et moins large que celle des volets du retable de Saint-Bertin. Mais la soutane rouge écarlate et le rochet diaphane du chanoine, ainsi que certaines parties des constructions, rappellent ces volets. Marmion ayant eu des élèves qui se sont formés d'après ses tableaux, et son frère et son neveu, peintres l'un et l'autre, vivant encore en 1499, nous croyons que le panneau du Musée de Valenciennes pourrait être classé comme étant de l'école de Simon Marmion.

Nous n'en dirons pas autant d'un diptyque du musée germanique de Nuremberg. Ce diptyque représente sur le panneau de droite un chevalier qui s'entretient avec une dame et des enfants qui jouent, et sur le panneau de gauche un cadavre étendu au milieu d'un paysage désolé par l'hiver. D'après M. Michiels, le sujet de ce second panneau indique suffisamment que c'est une œuvre de Marmion. Nous croyons, après avoir soigneusement étudié ces panneaux sur place, que les tons uniformément jaunes et verts de l'ensemble, la sécheresse de l'exécution et le caractère du paysage dont les habitations rappellent l'Allemagne, interdisent absolument de le regarder comme une œuvre de l'auteur des volets du retable de Saint-Bertin. Nous serions porté à croire qu'il a été exécuté par un peintre allemand qui aurait étudié les maîtres de la Flandre. Le catalogue du Musée germanique l'attribue à Van der Meire.

Dans la chapelle du couvent des Sœurs noires de Bruges, sont conservés deux volets d'un retable, qui ont été attribués par Waagen à Thierri Bouts et par d'autres à un maître inconnu de l'école brugeoise de l'époque des Van Eyck. « Cette incertitude, dit M. Michiels, me donne lieu de croire que Simon Marmion en est l'auteur. » Il ajoute d'ailleurs qu'il ne lui a jamais été possible de

voir ces volets. Nous avons pu les étudier à loisir, et nous n'hésitons pas à dire que rien, dans ces peintures naïves qui dénotent l'enfance de l'art, ne rappelle les grandes pages de la vie de saint Bertin.

Trois dessins du Louvre et un autre dessin appartenant à M. Emile Galichon ont aussi été attribués à Simon Marmion par M. Michiels, « qui ne peut, dit-il, y méconnaître l'abattement et la morne inspiration du vieux peintre[1] ». Une induction du même genre le porte à ranger aussi parmi les œuvres du maître de Valenciennes un tableau, disparu depuis longtemps, qui se trouvait en 1806 à l'église des Célestins d'Avignon et qui représentait le cadavre d'une femme debout près d'un cercueil ouvert dans lequel une araignée a tendu sa toile[2]. C'est toujours le même raisonnement, sans autre base que l'imagination de l'écrivain.

Nous en pouvons dire autant d'une page de *l'Art flamand dans l'est et le midi de la France*, où M. Michiels déclare, en parlant d'un petit tableau conservé à Aix, qui représente le Christ méditant sur son sacrifice, que ce sujet rappelle « le sombre talent de Simon Marmion[3] ». Le même écrivain ne justifie pas mieux l'attribution au peintre de Valenciennes de deux panneaux du Musée de Madrid représentant, l'un, une jeune femme que l'on habille pour la cérémonie nuptiale, et l'autre la même jeune femme qui se détourne pour échapper aux obsessions d'une matrone décharnée lui montrant le squelette de la Mort et le cadavre d'un enfant qui gît à ses pieds[4]. Ces tableaux sont du quinzième siècle, et leur donnée est lugubre ; mais cela ne suffit pas pour qu'ils soient de Marmion.

C'est encore à M. Michiels qu'est due l'attribution faite au même maître d'un petit tableau qui a figuré, sous le n° 328, *à l'Exposition de tableaux, statues et objets ouverte en* 1885 *au profit de l'œuvre des orphelins d'Alsace-Lorraine*, et qui appartient à M. Haro, expert à Paris. Ce tableau représente sainte Véronique, tenant un voile en gaze transparente, sur lequel est empreinte la face du Sauveur ; le voile est si ténu, si délicat, que l'on aperçoit, à

[1] A. MICHIELS, *Histoire de la peinture flamande*, 2e édit., t. III, p. 393.

[2] *Ibid.*, p. 409.

[3] A. MICHIELS, *l'Art flamand dans l'est et le midi de la France*. Paris, 1883, p. 52.

[4] A. MICHIELS, *l'Architecture et la Peinture en Europe*, p. 355.

travers sa trame, la couleur et les plis des vêtements de la sainte et les moindres détails du paysage presque microscopique qui forme le fond du tableau. Par l'ensemble des tons, cette œuvre appartient aux roses tendres; ce qui la caractérise, c'est l'élégance et la finesse. Le voile de gaze transparente rappelle à l'esprit le rochet diaphane du volet de Saint-Bertin, et la teinte chaude du visage de sainte Véronique fait penser aux mêmes volets. Aucune donnée historique ne rattache ce tableau à Simon Marmion; sa finesse et le type de la sainte portent à croire qu'il est de l'école de Memline, peintre à qui il a été longtemps attribué.

Outre un grand nombre de tableaux, Simon Marmion avait exécuté les miniatures de divers manuscrits avec un talent qui lui avait fait donner le nom de « prince d'enluminure ». Nous avons dit plus haut qu'il ne nous a pas été possible de retrouver le livre d'heures qu'il a orné de miniatures pour Philippe le Bon et Charles le Téméraire, et qui devait être une œuvre de premier ordre, d'après le prix qu'il coûta. Mais il existe encore deux manuscrits enluminés, conservés, l'un dans la bibliothèque communale de Sienne et l'autre dans la riche collection du marquis de Biut en Angleterre, qui sont assez probablement des œuvres de Marmion.

Le premier est un missel exécuté pour l'évêque de Tournai, Ferry de Clugny; il a été décrit avec beaucoup de soin par M. Castan, archiviste de la ville de Besançon. En tête, après le calendrier, on trouve une miniature en pleine page qui représente la Vierge tenant l'Enfant Jésus : derrière le trône où elle est assise pend une riche draperie d'honneur, dont les extrémités, retenues par des anges, forment une sorte de baldaquin, dans lequel se trouvent trois autres anges jouant l'un de la harpe, l'autre de la trompette et le troisième du triangle; à gauche de la Vierge, trois autres esprits célestes s'unissent à ce concert. A droite, vis-à-vis du groupe principal, est agenouillé un évêque aux traits fins et distingués, à l'œil bleu, aux cheveux châtains, qu'un ange présente à la Vierge; c'est Ferry de Clugny, évêque de Tournai. Un autre ange, qui plane au-dessus, porte en effet l'écu de Clugny, *deux clefs d'or posées en pal, adossées, les anneaux pommetés et entrelacés sur champ d'azur.* La scène se passe sous un porche ouvert, dont la voûte est soutenue en avant par deux colonnes; ce porche laisse voir dans le fond un mur qui conduit à la porte d'entrée d'un château et qui se replie à angle

droit et sert de clôture à un vaste jardin. Cette scène est entourée de l'une de ces riches bordures qui caractérisent les manuscrits enluminés dans la seconde moitié du quinzième siècle, fond pointillé jaune et or avec rinceaux or et bleu, branches de fraisiers, pensées, feuillages divers et oiseaux aux couleurs éclatantes. Sur la bande inférieure, trois écussons armoriés, l'un avec les armes de l'évêché de Tournai, une *tour d'argent crénelée et maçonnée de sable sur un champ d'azur semé de fleurs de lis sans nombre*, et les deux autres avec des armes dont l'épreuve photographique ne permet pas de déterminer les pièces. Entre la grande bordure et le sujet même est tracée une bordure étroite, qui offre des pensées et porte les mots *Bonne Pensée*, devise de Ferry de Clugny. Le missel de la Bibliothèque de Sienne renferme en outre un certain nombre de miniatures de moindre importance, celles de chaque mois du calendrier et dix-huit autres aux messes des principales fêtes de l'année; des pensées et la devise et les armes de Ferry de Clugny s'y montrent fréquemment.

M. Castan, exagérant, à notre avis, le mérite de la grande miniature, dit « qu'elle est traitée avec la grâce naïve et la merveilleuse « finesse qui donnent tant de prix aux œuvres des Van Eyck et de « Memlinc ». Il se demande, en terminant sa description, s'il faut renoncer à connaître le nom de l'auteur de ces miniatures. « Nous « pensons, ajoute-t-il, avoir repéré à cet égard une indication de « quelque valeur. Dans l'un des angles inférieurs de la grande « miniature, on voit une lettre M majuscule, sur l'un des carreaux « émaillés qui forment le parquet. Aucune lettre ne figurant sur les « autres carreaux, il y a lieu de considérer ce sigle isolé comme « une signature d'artiste. Or, il se trouve que le miniaturiste « en renom dans les Flandres à l'époque où fut fait notre missel, « avait précisément la lettre M pour initiale de son nom de famille. « C'était Simon Marmion, de Valenciennes [1]. »

M. Castan établit que le missel de Sienne a été enluminé entre l'année 1474, date de la nomination de Ferry de Clugny comme évêque de Tournai, et l'année 1480, époque de son élévation au cardinalat. Cela coïncide parfaitement avec ce que nous savons de la vie et des travaux de Marmion; entre ces deux dates, il résidait à Valenciennes; en 1468, il s'était fait recevoir dans la corporation des peintres et enlumineurs de Tournai pour pouvoir travailler

dans cette ville; il avait peint les volets du retable de Saint-Bertin pour Guillaume Fillastre, le prédécesseur de Ferry de Clugny sur le siège épiscopal de cette même ville; en 1470, il avait achevé d'enluminer un splendide livre d'heures pour le duc de Bourgogne, qui avait successivement choisi, comme chanceliers de l'ordre de la Toison d'or, les deux évêques dont nous venons de parler. Si nous comparons certains détails du missel de Sienne à ceux des volets du retable de Saint-Bertin, nous trouvons de l'analogie entre ces deux œuvres : l'évêque Guillaume est représenté sur le retable dans la même pose et avec la crosse engagée dans le bras droit, la mitre en tête et un ange portant son écusson, exactement de la même manière que Ferry de Clugny sur son missel; le chemin longeant un mur en briques, se repliant à angle droit et aboutissant à la porte d'un château ou d'une ville que nous avons décrit d'après le manuscrit de Sienne, se retrouve avec les mêmes détails dans la cinquième composition du premier volet du retable. Tout ce que nous venons de dire vient à l'appui de la conclusion de M. Castan, pour qui l'attribution du missel de la Bibliothèque de Sienne à Simon Marmion « est conjecturale, mais vraisemblable ».

Le second manuscrit, qui se trouve, comme nous l'avons dit, en Angleterre, dans la bibliothèque du marquis de Biut, est un pontifical formé pour Ferry de Clugny, le prélat qui a fait exécuter le missel de Sienne. Le nombre des miniatures est de quatre-vingt-seize : quatre d'environ un demi-feuillet, douze de la largeur d'une colonne et quatre-vingts petits sujets dans les initiales.

La première des quatre grandes miniatures représente l'évêque Ferry adorant la Sainte Trinité. Au pied du trône où se trouvent les trois personnes divines, l'évêque est agenouillé, les mains jointes, portant la chape et la crosse engagée dans le bras droit comme sur le missel de Sienne. La seconde miniature demi-page, qui montre la consécration d'un évêque, est surtout remarquable par le soin avec lequel sont reproduits les stalles, les sièges de chœur, les clôtures de chapelle, l'autel à courtines et le retable du chœur d'une église. Des détails analogues se remarquent dans la troisième de ces grandes miniatures, qui est consacrée à une ordination. La quatrième, où est figurée la consécration d'une église, est un véritable tableau. L'évêque officiant frappe à la porte de l'église, accompagné de plusieurs prêtres. Derrière lui, vingt à

trente personnages, prêtres et laïques en costume du quinzième siècle. L'église offre des sculptures qui rappellent certains édifices des volets du retable de Saint-Bertin. Dans le fond de la miniature, à droite, se voit le chemin qui conduit à une porte surmontée de tourelles e long d'un mur formant angle droit, au-dessus duquel on aperçoit le paysage, comme dans les mêmes volets et le missel de Sienne. Douze miniatures plus petites représentent diverses fonctions exercées par l'évêque. Quatre-vingts lettrines historiées sont placées en tête des fêtes principales de l'année.

Les riches et larges bordures qui entourent les pages où se trouvent les grandes miniatures sont exactement semblables à celles du missel de Sienne; toutefois, quelques personnages remplacent çà et là les oiseaux. Les principaux ornements de ces bordures sont des écussons qui représentent au 1 et 4 les armoiries de l'évêque de Tournai, telles que nous les avons décrites, et au 2 et 3 un champ d'azur au chevron d'or avec deux étoiles d'or à huit rais et en chef une tête de léopard d'or; en cimier, une crosse épiscopale. M. Cloquet, qui a bien voulu nous communiquer les photographies du pontifical, qu'il a très bien décrit dans les *Études sur l'Art à Tournai* [1], dit que les miniatures de ce livre sont traitées avec beaucoup de soin, mais « dans un sentiment réaliste très-prononcé qui contraste avec le caractère souverainement gracieux qui distingue au contraire les miniatures du manuscrit de Sienne ». Nous ne pouvons partager cette opinion : de la comparaison des épreuves photographiques qu'il a eues comme nous sous les yeux, il résulte, à notre avis, que les miniatures des deux manuscrits sont exécutées avec la recherche de la vérité et les tendances caractéristiques des maîtres de l'école flamande, mais que l'on trouve le même genre de part et d'autre et qu'ils sont de la même main. Le groupe de la Trinité n'est pas plus réaliste que celui de la Vierge et de l'Enfant Jésus; Ferry de Clugny est représenté avec la même distinction sur le pontifical et sur le missel. D'un examen attentif, il résulte pour nous que les bordures des deux manuscrits sortaient du même atelier. Nous reconnaissons avec M. Cloquet que les miniatures du pontifical ne sont pas exemptes de certains

[1] CLOQUET et DE LA GRANGE. *Étude sur l'art à Tournai et sur les anciens artistes de cette ville*. Tournai, Casterman, 1888, t. II, p. 24.

défauts, un peu de gaucherie dans la perspective, et de lourdeur et de monotonie dans les personnages; mais cela s'applique aussi au missel de Sienne. Si, comme cela nous paraît vraisemblable, Simon Marmion est l'auteur des enluminures de ces deux livres, il était loin d'atteindre à la perfection que montrent la miniature initiale des chroniques du Hainaut et quelques autres manuscrits : lorsque l'on a étudié les chefs-d'œuvre des grands maîtres de l'École flamande et certains manuscrits des bibliothèques de France, de la Bibliothèque royale de Bruxelles et de la collection du duc d'Aumale, il n'est point possible d'admettre « que la grande miniature du missel de Sienne est traitée avec la grâce naïve et la merveilleuse finesse qui donnent tant de prix aux œuvres des Van Eyck et des Memlinc ».

IV

Il nous reste à faire connaître, avant de mettre fin à ce travail, ce que les contemporains de Simon Marmion et la postérité ont pensé de son œuvre, et à exposer notre appréciation sur les caractères qui la distinguent.

Les travaux que Marmion a exécutés à Amiens, à Valenciennes, à Lille et à Cambrai, pour Saint-Bertin, pour deux évêques de Tournai, pour les ducs de Bourgogne, prouvent que, de son vivant, il jouissait d'une réputation qui dépassait l'enceinte et le voisinage des villes d'Amiens et de Valenciennes. Les documents de la cathédrale de Cambrai révèlent qu'il avait un atelier, avec des « varlets », ouvriers ou élèves, travaillant sous ses ordres. Son épitaphe répète à plusieurs reprises que, même avant sa mort, les peintres prenaient modèle sur ses œuvres,

> « . . . . . dont sont grandz les sonnaiges » ;

que ses tableaux faisaient l'admiration

> « Des empereurs, roix, comtes et marquis »,

et qu'il a décoré

> « Libvres, tableaux, cappelles et autelz
> Telz que pour lhors ne sont ghaires de telz ».

En admettant, comme nous l'avons déjà dit, que l'éloge nécrologique de Jean Molinet ne soit pas exempt d'exagération, on ne peut nier qu'il n'y ait en tout cela un fond de vérité. Voici d'ailleurs plusieurs autres témoignages qui prouvent dans le même sens.

Nous avons déjà parlé du poème de la *Couronne margaritique* qui est si important pour l'histoire de l'Art dans les Pays-Bas au quinzième siècle.

L'auteur de ce poème, Jean Lemaire de Bavai, qui écrivait vers 1511, après avoir dit que les œuvres de Jean Van Eyck ne tomberont jamais dans l'oubli, déclare qu'il en sera de même

> De Marmion, prince d'enluminure,
> Dont le nom croist comme paste en levain
> Par les effects de sa noble tournure [1].

Déjà, dans un autre poème composé vers 1503, le même Jean Lemaire avait rangé Marmion au nombre des plus grands peintres, avec Fouquet, Roger Van der Weyden, Hugues Van der Goes et Jean Van Eyck.

Le nom de Simon Marmion fut longtemps cité à Valenciennes comme celui d'un maître très habile et très renommé. Louis de La Fontaine, dit Wicart, qui a écrit de 1551 à 1554 l'intéressant ouvrage resté manuscrit qui a pour titre : *les Antiquités de Valenciennes*, dit au chapitre CVI :

« Environ ce tempore (seconde moitié du quinzième siècle) faisoit résidence au dit lieu de Vallenchiennes maistre Simon Marmion, le quel en la noble science de peincture, avoit ung don tres magnificque, tellement qu'il excedoit tous aultres painctres résidens non seulement en ladite ville, mais aux villes et cités circonjacentes et voisines. Car il besoignoit et estoffoit tant vivement touz ses ouvrages, tant par ses traictz subtilz et expertz, tant en machonneries et paysaiges, draperies et aultres parties prolixes à cy déclarer, qu'il n'y avoit chose vicieuse ne imparfaicte, et mesme les personnaiges qu'il tiroit estoient tant bien tirez et faictz apres le vif, qu'il n'y restoit que l'âme et l'esprit; et dadvantaige ses couleurs estoient tant parfaictement composées et mixtionnées, au moyen de quoy ses dites opérations estoient vivement et enthiere-

[1] Bibliothèque nationale de Paris, ms. français, n. 12077.

ment adreschiez[1]. » Au témoignage qu'il apporte touchant la renommée dont jouissait Marmion, ce passage ajoute une appréciation sur le talent avec lequel il faisait le fond de ses tableaux, traçait ses personnages d'après nature et se servait de couleurs qu'il préparait lui-même. Sous la copie des portraits de Charles le Téméraire et de sa femme faite par Hubert Cailleau et insérée dans un exemplaire de l'ouvrage de Louis de La Fontaine, on lisait, dans une inscription en latin, qu'elle avait été reproduite « d'après le dessin, le portrait et (selon le terme usité) la main souverainement habile de Simon Marmion, à qui, de son vivant, Zeuxis et Appelles auraient cédé la palme dans l'art de peindre[2] ».

Au dix-septième siècle, un autre historien de Valenciennes, Doutreman, cite Marmion parmi les peintres « qui furent accomplis en leur art et renommés partout[3] ».

Dans le manuscrit n° 921 de la Bibliothèque de Cambrai se trouve une appréciation sur Marmion et sur le travail qu'il avait fait pour l'autel de la confrérie Saint-Luc, à Valenciennes. On y lit que la décoration de cet autel « est de cest excellent ouvrier Marmion, digne de très grande admiration, singulier en la draperie, relevement de platte painture, que l'on jugeroit que c'est pierre blanche qui n'y prendroit garde, et surtout en la table d'autel, la chandeille qui semble vrayement ardre[4] ».

L'historien Guichardin, écrivain sagace et bien informé, dans les éditions de sa *Description des Pays-Bas* publiées en 1582 et en 1588, auxquelles il donna tous ses soins, cite parmi les peintres « Simon Marmion, homme sçavant aux lettres et très excellent paintre ». Et plus loin, en parlant des hommes illustres de la ville de Valenciennes, il ajoute : « De ceste ville sont sortis divers hommes rares en sçavoir, Jean Froissart, maistre Jean Moulinet, chanoine vertueux et grand poete, et Simon Marmion, homme, sans flatter, fort docte et paintre très excellent[5]. »

Un autre historien, dont la compétence est connue, Molanus,

[1] Louis de La Fontaine, *Antiquitez de la ville de Valenchiennes,* ms. de la Bibliothèque de Valenciennes, p. 288.

[2] *Souvenirs de la Flandre wallonne*, ouvrage déjà cité.

[3] Henri Doutreman, *Histoire de la ville de Valenciennes,* 1639, p. 382.

[4] Bibliothèque de Cambrai, n° 921, fol. 165 v°.

[5] Guichardin. *Description des Pays-Bas,* édit. de 1582, p. 151 et 433.

dit du maître de Valenciennes qu'il était un peintre très illustre, *nobilissimus pictor* [1].

De l'ensemble de ces témoignages, il résulte que Simon Marmion a joui d'une grande réputation pendant sa vie et durant deux siècles après sa mort; qu'il était un homme pieux, docte et connaissant les belles-lettres, un peintre excellent, prompt et sûr dans l'exécution de ses ouvrages, habile à représenter les draperies, les édifices et les paysages, un portraitiste dessinant et peignant d'après nature, un célèbre miniaturiste, un coloriste remarquable qui exécutait aussi très bien la grisaille. Voilà, d'après ses contemporains et d'après ceux qui ont vu son œuvre, les traits principaux de la physionomie artistique de Simon Marmion.

Nous retrouvons le même ensemble, en appréciant le maître de Valenciennes d'après les volets du retable de Saint-Bertin et les autres productions qui peuvent lui être attribuées avec vraisemblance.

En parlant des volets conservés à La Haye et à Londres, nous avons fait remarquer que le caractère pieux de Simon Marmion se montre dans les sentiments de foi et de renoncement au monde qui animent les personnages représentés sur ces volets. Il fait preuve de connaissances en ce qui concerne la religion et l'histoire dans les dix compositions où la vie de saint Bertin est décrite et dans son ensemble et dans les détails de ses épisodes; cette vie avait été complètement étudiée soit par lui-même, soit par les religieux et les prêtres qui lui avaient fourni les sujets, et elle a été très pieusement interprétée. La même remarque peut se faire au sujet du pontifical de Ferry de Clugny, dans lequel les fonctions qu'exerce l'évêque sont retracées avec un soin qui dénote une entente parfaite de ces longues et difficiles cérémonies et même l'intelligence des rubriques en latin qui les accompagnent. L'emploi de textes de l'Écriture sainte sur des banderoles pour expliquer les sujets de la face extérieure des volets du retable de Saint-Bertin prouve dans le même sens et porte à croire en outre que Marmion avait été formé à l'art de peindre dans les provinces du nord de la France, où, comme nous l'avons fait remarquer dans *la Vie et l'Œuvre de Jean Bellegambe* et dans *l'Art à Amiens vers la fin*

[1] Molanus, *Historiæ Lovaniensium, libri XIV*. Bruxelles, 1861, t. II, p. 870.

du moyen âge, on semble avoir usé davantage de ce procédé.

Les scènes que représentent les volets du retable et les deux manuscrits enluminés pour Ferry de Cluguy sont remarquables par l'habileté avec laquelle sont groupés les personnages et par la diversité des attitudes; évidemment, le peintre recherchait l'animation et la variété. Il rompait avec les traditions de l'ancienne école, d'après laquelle les groupes devaient se correspondre symétriquement.

L'épitaphe de Jean Molinet, l'inscription des portraits de Charles le Téméraire et de sa femme et le manuscrit de Louis de La Fontaine s'accordent à rappeler que Simon Marmion peignait d'après nature, « après le vif, *ad vivum* ». La représentation de Guillaume Fillastre sur la première composition des volets du retable est certainement un portrait, comme nous l'avons fait remarquer; d'un autre côté, dans l'ensemble de ces mêmes volets, les personnages sont individualisés et présentent, chacun, les sentiments qui doivent les animer, sans rappeler les types hiératiques ou de convention des âges précédents. Toutefois, cette dernière observation n'est pas applicable au missel et au pontifical, dont les miniatures accusent un homme de métier qui reproduit à diverses reprises les mêmes physionomies plutôt qu'un maître jaloux de créer des œuvres originales. Beaucoup d'enlumineurs du quinzième siècle ont mérité ce reproche.

Qu'il ait été, comme le dit Louis de La Fontaine, « subtil et expert en machonneries et paysaiges, en drapperies et aultres parties », on ne peut en douter lorsqu'on a étudié les volets du retable de Saint-Bertin, dont le critique d'art hollandais, M. de Stuers, a dit avec raison : « On admire l'incroyable habileté qu'avait acquise l'artiste pour le rendu de la chair, des riches étoffes et des broderies, des paysages et de l'architecture.

Simon Marmion se fait remarquer par son coloris non moins que par le fini dans l'exécution. On peut croire, comme nous l'avons déjà fait remarquer, qu'il a négligé de parti pris les teintes claires, fines et transparentes de son contemporain Van der Weyden, pour rester fidèle à l'école de Jean Van Eyck. Il approche de ce dernier par la richesse de sa couleur, bien que ses carnations ne soient pas imprégnées de la lumière ensoleillée de l'*Adoration de l'agneau;* il rappelle Memline par la finesse de l'exécution, bien

qu'il n'ait pas toute la délicate précision de la *Châsse de sainte Ursule*. Et ce n'est pas un médiocre honneur pour lui, que les volets du retable de Saint-Bertin aient été, pendant longtemps, attribués par les connaisseurs les plus habiles au peintre de l'hôpital Saint-Jean de Bruges. Ce qui distingue Marmion comme coloris, c'est une fusion harmonieuse des tons qu'on ne rencontre ni dans Jean Van Eyck, ni dans Van der Weyden, et qui n'a guère été dépassée par Memlinc.

Les volets du retable de Saint-Bertin et le peintre Simon Marmion méritaient des recherches. Nous les avons faites aussi complètement que nous l'avons cru possible. Elles ont abouti à des résultats certains sur plusieurs points et, à notre grand regret, seulement probables sur la question la plus importante, l'auteur du retable de Saint-Bertin et des enluminures des manuscrits de Ferry de Clugny. La destruction totale ou partielle des fonds d'archives de beaucoup de villes et de divers établissements religieux prive parfois le chercheur des seuls documents où se trouvait une réponse précise aux questions qu'il s'était posées.

En publiant les résultats de nos recherches, nous croyons avoir fait connaître un peintre et un chef-d'œuvre trop oubliés jusqu'à aujourd'hui, et avoir jeté quelque lumière sur certains côtés restés obscurs de l'histoire de l'art dans les provinces des Pays-Bas et du nord de la France, et tout spécialement dans les villes d'Amiens, de Saint-Omer, de Valenciennes et de Tournai.

Mgr C. Dehaisnes,
Président de la Commission historique du département du Nord, correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts, à Lille.

V

UN TABLEAU DE VOÜET

AU PALAIS DE JUSTICE DE VERSAILLES.

MESSIEURS,

Désirant attirer votre attention sur un tableau ayant pour sujet le *Christ en croix*, et qui décore la salle de la Cour d'assises de Versailles, je comptais vous présenter quelques notes sur Simon Voüet, le célèbre peintre du commencement du dix-septième siècle, le maître et le précurseur de la plupart des artistes qui ont illustré le siècle de Louis XIV; mais, à mon vif regret, je me vois réduit à vous entretenir du frère de Simon, Aubin Voüet, peintre d'un talent et surtout d'une réputation bien inférieurs.

Le tableau dont il s'agit est placé, dans le prétoire, au-dessus du siège du président de la Cour. Cette œuvre, importante à divers titres, avait été attribuée jusqu'ici, même dans des pièces officielles, à Simon Voüet. Or, les travaux de reconstruction du Palais de justice, exécutés sous l'habile direction de M. Albert Petit, architecte du département, ont nécessité la déposition de cette peinture, et elle a été provisoirement mise à terre, dans une des salles des Archives. C'est là qu'il m'a été possible de l'examiner, de l'étudier à loisir, et que, pour les motifs que j'indiquerai tout à l'heure, j'ai pu me convaincre que l'attribution dont elle était en possession depuis bien des années ne saurait être maintenue : il faut la restituer à son véritable auteur, à Aubin Voüet.

Le père de cette famille d'artistes, Laurent Voüet, était peintre lui-même; il fut titulaire du brevet de « peintre ordinaire de l'écurie du Roy ». Quelles étaient ces fonctions? Divers actes et quittances, retrouvés par M. Auguste Jal [1], apprennent qu'il était chargé de peindre les banderoles, drapeaux, guidons et enseignes

[1] *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, v° *Voüet*.

de la Maison du Roi. C'est ainsi qu'en 1610 il peint et dore à l'huile les banderoles de taffetas bleu, décorées de fleurs de lis d'or, devant orner les trompettes qui sonneront à l'entrée et au couronnement de la Reine; moins d'un mois après, le même Laurent Voüet exécutait « un grand escusson de bois, de quatre pieds et demy de hault, ayant les armes et les ordres du feu Roy, taillés à jour à deux faces, le tout doré d'or fin... » Laurent était donc, à proprement parler, un *peintre d'enseignes,* mais d'enseignes royales. Il semble d'ailleurs avoir été supérieur à ces fonctions modestes, s'il fut, comme il y a lieu de le penser, le premier maître de ses trois fils, Simon, Aubin et Claude; car, si l'aîné seulement acquit une notoriété considérable, ses deux frères, Aubin surtout, ne se montrèrent pas absolument indignes d'un pareil voisinage.

Simon est né le 7 ou le 8 janvier 1590. Laurent Voüet, qualifié, dans l'acte de baptême, « maistre peintre », demeurait alors, avec sa femme Marie Bouqueton, sur la paroisse de Saint-Jean en Grève. Leur fils aîné montra de bonne heure des dispositions tellement étonnantes pour les Arts du dessin que, suivant ses biographes, il aurait été appelé, dès l'âge de quatorze ans, en Angleterre, pour exécuter le portrait d'une dame de qualité, d'origine française, réfugiée dans la Grande-Bretagne. Bien qu'invraisemblable, ce fait peut être vrai; mais ce qui est plus certain, c'est que Simon accompagna à Constantinople M. Harlay de Sancy, nommé ambassadeur près la Sublime Porte, et qu'il y retraça de mémoire le portrait du sultan Achmet I^er^. De là, il passa en Italie, s'arrêta à Venise, où les grands ouvrages de Paul Véronèse excitèrent son admiration, sans qu'il parvînt cependant à s'assimiler le charme et la force du coloris de l'École vénitienne. En 1618, il était à Rome; en 1620, à Gênes, où il fit le portrait de Jean-Charles Doria. De retour à Rome, en 1624, il peignit le portrait du pape Urbain VIII; il fut élu, peu après, prince de l'Académie de Saint-Luc. Il avait épousé à Rome, en 1625, Virginia da Vezzo, native de Velletri, « ce pays des femmes belles et charmantes », et, dit Charles Blanc dans sa notice sur ce peintre[1], « par une faveur singulière de la fortune, cet épisode assez commun dans le pèle-

[1] *Histoire des peintres.* École française.

rinage des artistes en Italie, fatal à tant d'autres, fut heureux pour lui ». Virginia, qui était elle-même très experte dans le genre du pastel, le rendit père de quatre enfants, dont deux filles qui épousèrent l'une et l'autre deux graveurs assez distingués, Michel Dorigny et François Tortebat. Pendant son séjour en Italie, Simon Voüet recevait du Roi une pension de 400 livres; les services personnels de son père n'étaient pas, sans doute, étrangers à cette libéralité. Simon fut rappelé en France, par Louis XIII, vers 1627; mais avant de quitter l'Italie, il voulut revoir Gênes, et il y peignit, cette année même, un *Christ en croix* qui se trouve encore aujourd'hui dans l'église du Gèsu de cette ville.

Simon Voüet était précédé, lors de son retour en France, par la réputation d'être l'un des plus habiles peintres de son temps. Les commandes ne tardèrent point à affluer; il s'établit d'abord au quartier Saint-Honoré, et le Roi le logea bientôt au Louvre. Une foule d'élèves apprit bien vite le chemin de son atelier, et parmi ceux-ci des artistes tels que Mignard, Lesueur, François Perrier, Nicolas Chaperon, Pâris Poërson, Louis et Henri Testelin, etc. Le Brun lui-même fit ses premières études sous sa direction; mais, soit que leur caractère ne sympathisât point, soit que Voüet vît avec quelque jalousie la renommée naissante de son élève, de fâcheux désaccords survinrent, et Le Brun quitta l'atelier de Voüet pour se livrer à l'étude des maîtres italiens qui avaient rempli de leurs œuvres le palais de Fontainebleau. Ces dissentiments, que les années n'avaient pu calmer, se manifestèrent avec violence lorsque, vers 1648, l'influence et les sollicitations de Le Brun obtinrent la création de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Simon Voüet et quelques artistes alors en réputation, Mignard, Dufresnoy, les frères Anguier, etc., n'étaient pas compris parmi les académiciens; ils ouvrirent une école rivale qu'en souvenir des écoles analogues florissant en Italie, ils qualifièrent d' « Académie de Saint-Luc ». Simon Voüet en fut le premier directeur sous le titre de « Prince » de cette Académie. Mais il ne jouit pas longtemps de cette nouvelle dignité, puisqu'il mourut en 1649 [1].

Dès les premières années de son retour en France, Simon Voüet,

[1] Cf. L. Vitet, *Académie royale de peinture et de sculpture*, p. 83 et suiv.

pour exécuter les travaux immenses qu'il avait entrepris, avait besoin de se faire aider par une nombreuse pléiade d'élèves attentifs à ses leçons et imprégnés de son enseignement. Indépendamment d'une foule de tableaux isolés, destinés à des églises ou à des particuliers, il travailla à des œuvres de peinture décorative dans les résidences royales du Louvre, du Luxembourg, de Saint-Germain, de Fontainebleau, de Versailles, ainsi que dans les châteaux de Chilly, de Videville, de Croissy. Pour Richelieu, il peignit, en 1632, la chapelle du château de Rueil, celle du Palais-Cardinal et, dans le même édifice, la fameuse « Gallerie des hommes illustres », à laquelle travailla également Philippe de Champagne. La plus grande partie de ces décorations monumentales est malheureusement détruite; mais le Musée du Louvre et bon nombre de collections publiques renferment des toiles importantes de Simon Voüet. On en comptait cinq dans le « Musée spécial de l'École française » créé à Versailles pendant la Révolution [1]. C'étaient, sous le n° 346 du livret de ce Musée, la *Visitation de la Vierge;* n° 347, *La Vierge implore la Trinité et prend sous sa protection la Compagnie de Jésus;* n° 348, *le Centenier;* n° 349, *le Songe de saint Joseph* (*sic*); n° 350, *l'Adoration des Anges à la naissance de Jésus-Christ.* Presque tous les ouvrages de Simon Vouet ont été gravés, soit par ses deux gendres, soit par Michel Lasne, Claude Mellan, Pierre de Jode, Troschel, Grenter, Boulanger, Audran, Daret, etc. La Bibliothèque communale de Versailles possède un recueil de ces gravures; mais les épreuves sont mauvaises et ne donnent qu'une faible idée des œuvres du peintre.

Je voudrais, Messieurs, vous faire apprécier, en quelques mots, le mérite de cet artiste et indiquer les caractères du talent auquel il dut de son vivant une réputation que le jugement de la postérité n'a pas absolument confirmée. Mais je ne puis mieux faire que de demander à l'éminent Secrétaire général de nos réunions l'autorisation de citer l'appréciation judicieuse qu'il porte sur cet artiste dans la publication magistrale qu'il vient de consacrer à Charles Le Brun, l'émule le plus glorieux de Simon Voüet, le principal créateur des splendeurs artistiques de Versailles : « Simon

[1] *Le Muséum national et le Musée spécial de l'École française, à Versailles* (1792-1823), par A. Dutilleux.

« Voüet, dit M. Henry Jouin, est un homme de race, une pensée « française, une main fertile... On ne le verra pas céder à la fougue « d'une inspiration sans règle. Voüet compose sagement. Il se plie, « en ce point, aux exigences du génie français, fait de mesure et « de clarté. Mais la sagesse de Voüet ne va pas sans grandeur. Il « a le sens du décor. Il aime les vastes surfaces, et son inspiration « se soutient jusqu'au terme de sa tâche. Voüet peut orner un palais, « quelque somptueux que l'ait rêvé l'architecte. A cette entente du « décor, qui caractérise notre peintre, s'ajoute chez lui le sentiment « tragique. Il a le verbe haut, souvent abrupt; l'antithèse exagérée, « les tons tranchés plutôt que rompus sont ses moyens favoris. « Certaines de ses compositions font songer à Rotrou, tandis que « Lesueur aura la tendresse de Racine. Évidemment Voüet est un « précurseur et rien de plus On peut lui reprocher de graves « lacunes, l'émotion lui manque; son style, pour être large, est « parfois tendu. Ses ombres sont violentes, et à de certains endroits « elles paraissent vides; les chairs, sous son pinceau, ont des « reflets plombés, presque gris[1]... Mais Voüet est vraiment Fran- « çais, car les qualités que nous réclamons du peintre, il les « possède à un degré très éminent. De là sa vogue et son action... » Je m'assure, Messieurs, que vous me saurez gré d'avoir rappelé cette belle page au souvenir de ceux d'entre vous qui l'ont déjà lue, et de l'avoir signalée à l'attention des personnes qui ne connaissent pas encore le livre si remarquable de M. Henry Jouin.

Parmi les élèves de Simon Voüet, les biographes citent ses deux frères, Aubin et Claude, qui l'aidèrent dans l'exécution de ses grandes œuvres décoratives. On sait peu de chose sur Claude; on connaît davantage Aubin, né en 1595, ainsi qu'en fait foi son acte de naissance, rapporté par Aug. Jal : « Du 14e jour de « juin 1595, *Aubin*, fils d'honeste homme Laurent Voüet, maistre « peintre, et de Marie Bouqueton, sa femme, demeurant rue des « Billettes, né la veille; les parrains, noble homme Aubin de la « Nolle, conseilr du Roy et auditeur en la Chambre des comptes, « et noble homme Claude Dodieu, escuyer, sr de Sainct-Seire; la « marine, Marie Le Compte, fille de Mr Le Compte, bourg. de « Paris (St-Jean en Grève). » Aubin se maria vers 1625; il épousa

[1] Ce qui faisait dire à d'Argenville « qu'il tombe dans la farine ».

Nicole Boulet ou Boulay, dont il eut quatre enfants. Il avait la charge de « peintre ordinaire du Roy » et mourut, s'il faut en croire Aug. Jal, le 24 mai 1641. Cependant son décès aurait eu lieu, non pas en mai, mais dans les derniers jours du mois d'avril de cette année, comme l'indique une pièce datée du 1er mai 1641, rapportée par M. L. Vitet dans son livre sur l' « Académie royale de peinture et de sculpture », p. 75, en note : « Convoy et vespres « deb. et 4 prestres pour deffunct noble homme Aubin Voüet, « vivant peintre ordinaire du Roy, demeurant rue du Bout du « Monde, inhumé aux Innocents. »

Michel Lasne a gravé, d'après Aubin Voüet, un *David*, un *Saint Étienne*, une *Tête de Sainte Catherine* et un *Saint Philippe*. Michel Dorigny a gravé, d'après son oncle, un tableau représentant l'*Abondance*. En 1639, Aubin fut chargé d'orner le « May de Notre-Dame ». Le tableau qu'il exécuta à cette occasion représentait *Saint Pierre délivré de sa prison*. Il est actuellement au Musée de Toulouse. Le Musée de Nantes possède du même peintre un *Moine ressuscitant un mort*. Au Musée de Rouen on voit un tableau d'Aubin Voüet représentant *Ananie tombant aux pieds des Apôtres*, provenant de Notre-Dame de Paris [1]. Aubin peignit encore, dans le cloître des Feuillants, plusieurs traits de la vie de saint Bernard. Notre collègue M. Henri Stein a bien voulu me communiquer les *bonnes feuilles* de l' « Inventaire des objets d'art existant à Paris en 1791 », qu'il publie en ce moment dans la *Revue de l'Art français*. Je dois à son obligeance les indications qui suivent :

« A Notre-Dame :

« Chapelle de Saint-Thomas de Cantorbéry, onze panneaux et deux petits Anges, représentant la vie de la Vierge, peints par Aubin Voüet.

« Chapelle de Saint-Denys et Saint-Georges, sur l'autel une *Notre-Dame de Pitié*, école de Voüet; *Saint Pierre délivré de sa prison*, par Simon Voüet.

« Gallerie de la Tour, la *Mort d'Ananie*, tableau du May de 1632; « il est peint par Aubin Voüet et est un des bons de ce maitre » (c'est le tableau qui est aujourd'hui au Musée de Rouen); le *Cen-*

[1] Clément de Ris, *Les Musées de province*.

tenier aux pieds de Jésus-Christ, peint aussi par Aubin Voüet, tableau du May de 1639.

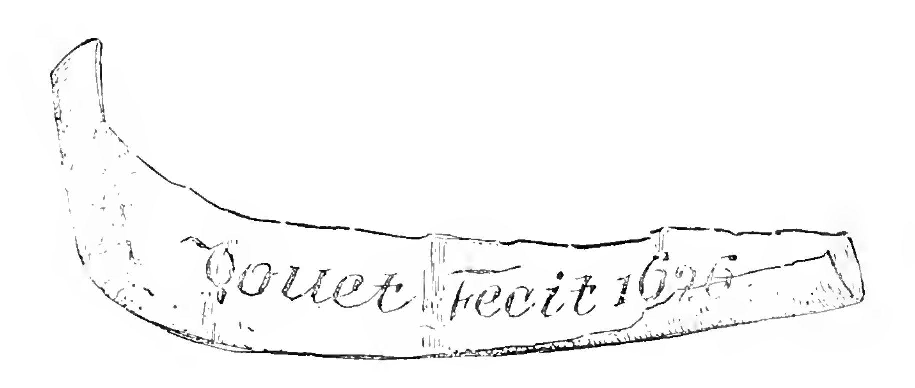
« Au couvent des Cordeliers :

« Dans le sanctuaire, *le Père Éternel environné de sa gloire,* par Aubin Voüet.

« Dans diverses chapelles, peintures d'Aubin Voüet : *Saint Jean dans le désert,* le *Christ au tombeau,* l'*Élévation en croix;* sept panneaux représentant la *Passion de Jésus-Christ;* un petit tableau représentant le *Christ au tombeau,* « peint dans le goût d'Aubin Voüet ».

« Dans le réfectoire, *L'Esprit-Saint descend sur saint Louis,* copie d'après Aubin Voüet. »

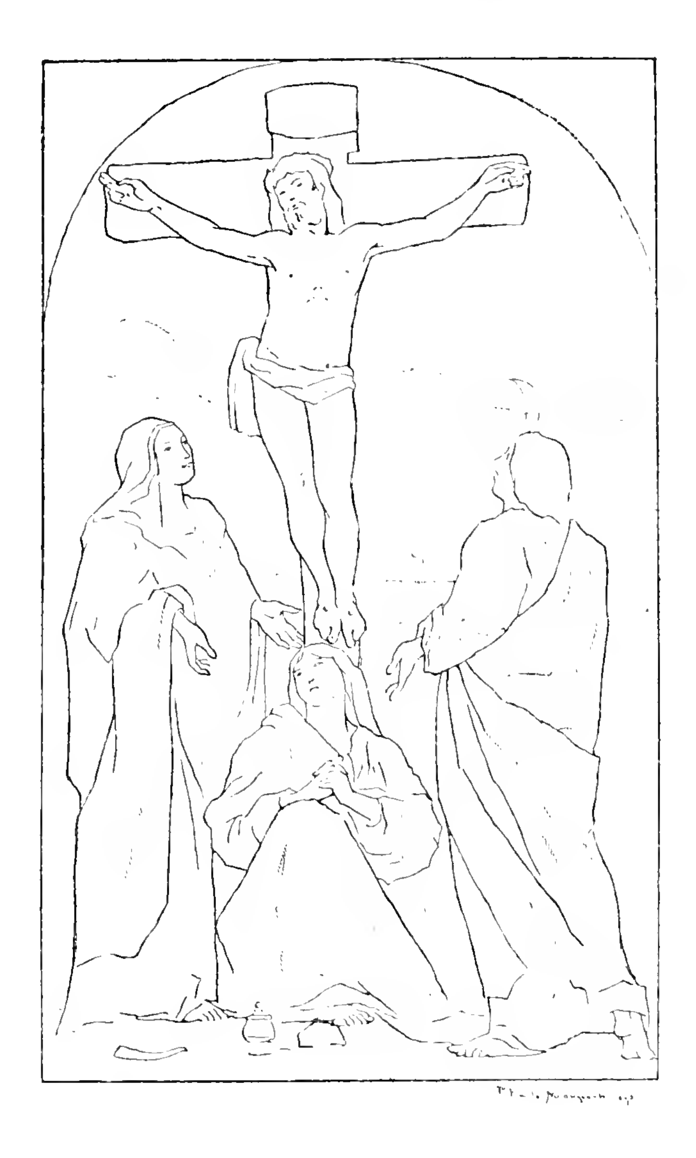
Aubin signait d'une grosse écriture A. VOUET, avec parafe. Cette indication nous ramène au principal objet de cette notice, c'est-à-dire au tableau de la Cour d'assises de Versailles, lequel est, en effet, signé en grosses lettres, comme l'indique le *fac-simile* ci-dessous, réduit à moitié, de la signature originale.



Sur le vu de cette signature, il n'y a pas d'illusion à se faire : malgré les documents officiels que je vais analyser dans un instant, malgré une longue « possession d'état », comme on dirait au Palais, ce tableau a pour auteur Aubin, et non Simon Voüet. D'ailleurs, avant cette découverte, la date inscrite sur la toile m'avait inspiré des doutes sérieux : en effet, Simon est revenu d'Italie en 1627; est-il admissible qu'il en ait rapporté ce grand tableau, assez médiocre, quand on sait que, dans le cours de la même année, il peignait pour l'une des églises de Gênes un *Christ en croix* qui y est encore conservé? Il est peu vraisemblable qu'il ait peint ainsi, presque en même temps, deux sujets identiques et

qu'il se soit embarrassé, à son retour en France, d'une toile qui ne mesure pas moins de 2^{m},92 centimètres de hauteur sur 1^{m},84 de large.

M. Émile Mangeant, peintre, membre de la Commission des Antiquités et des Arts de Seine-et-Oise, a bien voulu, sur ma demande, faire un dessin au trait du tableau d'Aubin Voüet. Ce



croquis, dont je puis garantir l'exactitude, permet de se former une idée très nette de l'œuvre dont il s'agit.

La composition en est sage et bien ordonnée. Le corps du Christ, au moment où il va rendre le dernier soupir, est vu de face, la tête un peu de trois quarts tournée à gauche, les yeux levés vers le ciel ; une légère draperie serre les reins ; les deux pieds juxtaposés

sont attachés à la croix chacun par un clou. Le corps du Christ, et en particulier le torse, est un bon morceau de peinture, dessiné et exécuté « de main d'ouvrier ». Mais les jambes sont courtes et lourdement peintes, la tête, surtout, manque de noblesse et de ce caractère divin qui devrait atténuer, sur les traits de Jésus expirant, ce que la souffrance humaine peut, dans un pareil sujet, présenter de trop réaliste.

Au-dessous de la croix, la Madeleine à genoux, ou plutôt accroupie, joignant les mains. Cette attitude donne naissance à un mouvement de draperie, de forme triangulaire, qui n'est pas dépourvu d'élégance. La tête, de trois quarts, est tournée vers la Vierge. La tunique de dessous est d'un blanc glacé de violet; la robe, jaune clair, est en partie couverte par un manteau rouge orangé ; un vase à parfums est aux pieds de la sainte.

La Vierge se tient debout dans la partie gauche du tableau. Le regard noyé de larmes, elle contemple douloureusement son divin Fils. Les deux mains sont étendues, sur une ligne presque parallèle, à la hauteur des pieds du Christ. Autour de la tête de la Vierge et sur la naissance du cou flotte un léger voile blanc; tunique rouge, manteau bleu assez clair, tombant en larges plis bien étoffés.

Faisant pendant, à droite, saint Jean, debout également, mais sur un plan un peu plus rapproché. Sa tête, vue de profil, est couronnée par une abondante chevelure blonde. Ses yeux sont levés vers la figure du Christ. Tunique rouge lie de vin, manteau rouge brun doublé de bleu foncé.

Tous ces personnages sont nu-pieds, ce qui, à l'égard de la Vierge, est une erreur du peintre, puisque, d'après les règles de l'Iconographie religieuse, la Mère de Jésus doit être représentée les pieds couverts.

Dans le tableau que je viens d'analyser, le dessin est correct, les mains sont belles et savamment peintes; l'exécution est facile et paraît enlevée de premier jet. La composition soigneusement pondérée remplit bien la toile, malgré sa dimension. Si le tableau d'Aubin n'est pas aussi bien peint que le *Christ en croix* de Simon Vouët, qui est au Louvre, il me paraît cependant supérieur sous le rapport de la composition, qui est certainement, dans celui de Simon, un peu vide.

Mais, à côté de ces qualités, la toile d'Aubin Vouët présente des

défauts sensibles : l'expression est froide, compassée; l'impression que l'on devrait ressentir est nulle, pour ainsi dire, et l'émotion absente, aussi bien du côté du peintre que de celui du spectateur; Aubin paraît avoir ignoré ou méconnu le principe d'Horace..... :

... Si vis me flere, dolendum est
Primum ipsi tibi...

Est-il possible de retrouver l'origine du tableau d'Aubin Voüet et de savoir par suite de quelles circonstances il est venu décorer la salle de la Cour d'assises? Une tradition accréditée à Versailles tendrait à faire admettre que ce tableau aurait appartenu autrefois à la chapelle du couvent, aujourd'hui affecté à un tout autre usage, que Louis XIV avait fait bâtir pour les Cordeliers, vers l'année 1684, non loin de son fastueux palais. Le couvent et la chapelle, érigés sur les dessins de Jules Hardouin Mansart, furent achevés en six mois. Les « comptes des bâtiments du Roi », publiés par M. Guiffrey, donnent l'indication des sommes que coûta cette construction. Les bâtiments terminés, il fallait en assurer la décoration, et Louis XIV donna alors aux religieux quelques tableaux conservés, sans doute, dans la réserve des résidences royales. Parmi les ouvrages qui firent partie de cette donation, on cite le *Centenier* et la *Résurrection du fils de Naïm,* œuvres de Jouvenet, appartenant actuellement à l'église Notre-Dame de Versailles; un *Saint Louis* de Michel Corneille, etc. Il faut probablement y ajouter notre *Christ en croix* d'Aubin Voüet. Ce dernier tableau serait resté, jusqu'à l'époque de la Révolution, en la possession des Cordeliers, dont les biens furent placés sous séquestre en vertu de la loi du 13 février 1790, portant suppression des Ordres religieux[1].

Le tableau d'Aubin Voüet ne figure pas parmi les œuvres dont la réunion constituait le « Musée spécial de l'École française », à Versailles.

[1] Cette notice était déjà composée quand nous avons reçu de M. H. Stein l'indication suivante : « Il y avait avant la Révolution, à Paris, dans une chapelle des Minimes de la place Royale, un tableau d'Aubin Voüet que l'*État des objets d'art...* que je publie (p. 96), qualifie de « un des plus précieux de ce maître ». Il représentait un *Christ en croix, la Vierge, saint Jean et la Madeleine,* groupés au pied de la Croix. » Il ne serait pas impossible que ce tableau fût celui dont nous nous occupons ici.

La notice que j'ai l'honneur de vous lire se trouverait terminée, si, avec son obligeance habituelle, M. Coüard-Luys, archiviste de Seine-et-Oise, ne m'avait communiqué quelques pièces de date assez récente, il est vrai, qui ont trait à ce tableau.

Le premier de ces documents est daté du 19 décembre 1840. C'est une lettre par laquelle M. P. Douchain, à cette époque architecte du département, informe le préfet, M. Aubernon, que « lors de l'installation de la nouvelle Cour d'assises, il fit faire quelques réparations provisoires au tableau provenant de la salle d'audience de l'ancienne Maison de justice [1], et qui décore le fond de la nouvelle salle; mais le mauvais état dans lequel se trouvait ce tableau l'a déterminé à prier M. Fasmann, artiste peintre, de l'examiner ». Par la même lettre l'architecte transmet au préfet ce rapport, dont voici la copie textuelle :

« Fasmann, peintre, à Monsieur Douchain, architecte du dépar-
« tement de Seine-et-Oise :

« Rapport sur l'état et la réparation urgente à faire au tableau de
« la Cour d'assises représentant le Christ en croix, saint Jean et les
« Saintes Femmes, peint par Simon Voüet [2], en 1626, portant
« 9 pieds de hauteur sur 5 pieds et demi.

« Monsieur, ce tableau dont vous m'avez commandé la restaura-
« tion avant d'être placé dans la nouvelle salle du tribunal m'ayant
« paru plus endommagé que je ne l'avais jugé d'abord, et prévoyant
« qu'incessamment il nécessiterait une réparation plus considé-
« rable, attendu qu'il est peint sur toile rouge et que ces sortes de
« toiles se dessèchent [3] toujours et ne tiennent pas la peinture, je
« jugeai à propos d'en différer la restauration, je le nettoyai seule-
« ment avec soin et refixai les parties écaillées et celles qui parais-
« soient vouloir se détacher de la toile; elles étoient déjà fort con-
« sidérables et sembloient s'étendre sur toute la partie gauche
« du tableau; maintenant qu'il a passé une année dans ce local,
« l'humidité des plâtres jointe à la grande chaleur qu'il a éprouvée

[1] Depuis la Révolution, l'ancienne prison appelée « la Geôle » avait été dénommée Maison de justice ; elle comprenait la prison criminelle, le palais de la Cour de justice et le greffe.

[2] Je n'ai pas besoin de rappeler l'inexactitude de cette attribution.

[3] Nous laissons à Fasmann la responsabilité de son orthographe et de ses appréciations.

« étant placé au-dessus d'un calorifère, a déterminé la détérioration « que j'avais prévue, la peinture se soulève partout, il y a absolue « nécessité que ce tableau, qui d'ailleurs a déjà été rentoilé, soit « changé de toile, très-prochainement si on veut le conserver; il en « vaut certainement la peine, Simon Voüet étant un des premiers « maîtres de l'École française.

« Cette opération demandera environ six mois de déplacement « et nécessitera une restauration plus considérable, attendu que les « mastiques et repeints disparaîtront, le tableau du reste n'y « pourra que gagner et reprendre une nouvelle fraîcheur.

« Le devis estimatif de la dépense, tant pour le changement de la « toile que pour la restauration, transport et mis en place, sera de « sept à huit cents francs, je ne puis préciser positivement le chiffre, « ce n'est qu'après le changement de toile que l'on pourra juger « de la restauration. (*Signé :*) F. FASMANN. »

Connaissance prise de ce rapport, le préfet écrivit, sous la date du 5 janvier 1841, au président du tribunal civil pour lui exposer que la dépense qu'occasionnerait la restauration du tableau ne pourrait être engagée sans un vote du Conseil général; « mais, ajoutait-il, il se présente encore une autre difficulté : c'est que ce tableau, ayant été donné au tribunal, n'appartient pas au département et ne figure pas, par conséquent, sur l'inventaire du mobilier; dès lors on ne saurait soumettre au Conseil la proposition de voter les fonds nécessaires, à moins que le tribunal ne consentît à abandonner la propriété au département et que cet abandon fût accepté ».

Le tribunal civil était, à cette époque, présidé par M. Bernard de Mauchamps. A la réception de la lettre du préfet, ce magistrat réunit les membres du tribunal pour leur soumettre la question de propriété soulevée à l'occasion du projet de restauration du tableau de Voüet. Le 4 février 1841, le tribunal réuni en la chambre du Conseil, sous la présidence de M. B. de Mauchamps, « ouï M. le procureur du Roi et après en avoir délibéré, arrête ce qui suit : Le tribunal..... fait par ces présentes l'abandon au département de Seine-et-Oise du tableau du Christ qui est en ce moment placé dans la salle d'audience de la Cour d'assises, à la condition expresse qu'il sera porté sur l'état du mobilier de la Cour d'assises et que la jouissance en sera conservée au tribunal. M. le préfet

sera prié de solliciter du Conseil général l'allocation de la somme nécessaire à la restauration de ce tableau. (*Signé :*) B. DE MAUCHAMPS, président; AUZOUX, vice-président; BABIERRE, LECONTE et DORCHY, juges, et PERRIN, juge suppléant; CHARTRAX, greffier en chef, assistant. »

Un mois après, le 4 mars, M. de Mauchamps transmettait cette délibération au préfet, en lui exprimant le désir qu'elle pût amener le Conseil général à prendre une décision favorable. Il ajoutait, non sans raison, qu'il « pensait que le Conseil général n'avait pas besoin de cette délibération, puisque le tribunal ne peut rien posséder en propre, et que le tableau donné au tribunal appartenait, par là même, au département; mais que cet avis n'avait pas été unanimement partagé par ses collègues ».

J'ai vainement cherché dans les délibérations du Conseil général quelque indication pouvant se rapporter à la restauration du tableau qui nous occupe. Les comptes départementaux sont également muets à cet égard. De ce silence, il me paraît y avoir lieu de conclure que si le Conseil général a consenti à accepter la propriété de cette œuvre, il n'a pas entendu, cependant, s'en charger à titre onéreux ; ainsi demeurèrent sans doute comme non avenus le rapport de Fasmann et la délibération du tribunal civil.

On peut, d'autre part, estimer d'après l'état actuel de l'œuvre d'Aubin Voüet qu'elle n'a, depuis longtemps, été l'objet d'aucune mesure de conservation. Si la toile sur laquelle elle a été reportée, au dire de Fasmann et antérieurement à son rapport, est encore en assez bon état, il n'en est pas de même de certaines parties de la peinture qui, principalement dans le bas du tableau, ont souffert davantage. En outre, sur presque toute la surface, le vernis est craquelé; il recouvre les couleurs d'une couche de crasse et de poussière; il serait donc urgent que la toile fût complètement dévernie, que les endroits écaillés fussent rebouchés, et qu'enfin un nettoyage complet, mais exécuté avec une extrême prudence, vînt restituer à l'ensemble de la peinture sa fraîcheur primitive. On peut dire, il est vrai, que cette œuvre n'a point le mérite ni l'importance, au point de vue de l'Art, d'un tableau de Simon Voüet; cependant, il faut considérer qu'Aubin, pour être un peintre d'ordre inférieur, n'est pas dépourvu de talent, qu'il a laissé peu d'œuvres qui puissent lui être personnellement attri-

buées; par ces divers motifs, son *Christ en croix* ne mérite pas qu'on l'expose à une ruine certaine en le replaçant, en l'état où il est actuellement, dans une salle où les variations incessantes de température, la présence d'une nombreuse assemblée, l'humidité enfin, causée par des murs nouvellement recrépis, constituent pour toute œuvre d'Art un danger imminent et qui deviendrait promptement irrémédiable pour le tableau d'Aubin Voüet.

A. Dutilleux,
Correspondant du Comité des Beaux-Arts près le Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, Officier de l'Instruction publique.

VI

CROSSES DU MUSÉE SAINT-JEAN D'ANGERS.

Les crosses abbatiales du Musée d'antiquités d'Angers, classées primitivement sous les nos 274 *bis*, 420, 421, 422 de l'Inventaire, 1re édition, année 1868, et depuis sous le no 1849, 2e édition, 1884; ces crosses, dis-je, ne sont pas sans avoir obtenu quelque renom depuis qu'elles ont figuré à Paris, aux Expositions de 1867 et 1889. C'est ce qui m'engage, Monsieur le Ministre, à vous adresser ces notes contenant l'historique et quatre photographies de nos crosses, trouvées à diverses époques dans les abbayes de Fontevrault et de Toussaint, département de Maine-et-Loire.

Mais, auparavant, j'ai tenu, ce qui, d'ailleurs, m'est une agréable obligation, à soumettre ces notes à l'appréciation de la Société d'Agriculture, Sciences et Arts (ancienne Académie d'Angers), par reconnaissance pour l'affectueux accueil qu'elle n'a cessé de me témoigner, depuis tantôt un demi-siècle.

Maintenant, au fait! en commençant, toutefois, par les crosses

le plus récemment découvertes, c'est-à-dire par celles de Toussaint.

La ville d'Angers, toujours soucieuse de conserver et de mettre en lumière ses vieux monuments historiques, jeta, voici près de cinquante ans, son dévolu sur l'ex-église de Toussaint, non pour la restaurer, mais pour déblayer son enceinte, ce qui nous a valu plus tard la découverte de deux crosses, réputées des plus curieuses parmi celles que l'on peut citer, d'après, du moins, l'opinion de M. le comte de Bastard, si compétent en matière d'orfèvrerie du moyen âge.

Ici nos communications formeront quatre paragraphes, deux pour les crosses de Toussaint, les autres pour les crosses de Fontevrault.

§ Ier. — *Crosse au dragon ailé crucifère, dite de Robert Ier, abbé de Toussaint.*

Tout d'abord faisons observer que les chanoines réguliers de Saint-Augustin venus du monastère de Saint-Pierre d'Airvaux, au diocèse de Poitiers, bien qu'établis à Toussaint d'Angers dès le commencement du douzième siècle, n'eurent pas d'abbé avant l'année 1141 [1].

C'est donc postérieurement à cette date que la crosse attribuée à Robert Ier doit remonter, et non plus haut.

Quoi qu'il en soit, ce fut en 1845, époque à signaler pour nos découvertes à Toussaint, qu'en présence de deux amis des Beaux-Arts, savoir : M. de Beauregard, président de Chambre à la Cour d'appel d'Angers, président aussi de notre Société d'Agriculture, Sciences et Arts, et M. Lèbe-Gigun, l'un des graveurs du grand ouvrage des monuments d'Égypte, je procédai à l'ouverture d'une tombe, trouvée le 11 mars, au bas de la nef, à une profondeur de 1m,70.

Cette sépulture, de la classe de celles dites non apparentes,

[1] *Histoire de l'église et du diocèse d'Angers*, par l'abbé TRESVAUX, t. II, p. 605.

était formée de tufs placés sur le sol, liés entre eux avec de la chaux et recouverts de larges ardoises brutes. Même sol corroyé et semé de parcelles de charbon de bois, où fuma l'encens, *prunæ cum thure,* symbole habituel de la prière; squelette orienté de l'ouest à l'est; la tête surélevée, comme pour voir le Levant, et posée sur feuilles de laurier, emblème d'immortalité; fils d'argent sur restes de vêtements et débris de chaussures en cuir ou étoffe, sans pouvoir mieux distinguer.

Cette tombe, faite de matériaux rustiques, pour ne pas dire grossiers, n'avait, après tout, rien de moins que ce qui se rencontre ordinairement dans les sépultures du douzième siècle. Mais ce qu'elle avait en plus, contraste frappant! c'était la crosse en cuivre doré, dite de Robert I^er^, abbé de Toussaint, élégant objet d'art représentant un serpent ailé, ou dragon, des lèvres duquel s'échappe une petite croix latine. Cette crosse n'est point émaillée; sa volute, sa boule méplate et sa douille sont d'une seule pièce. Elle avait une hampe en bois, armée d'un embout pointu, en cuivre doré. La longueur totale de cette crosse était de $1^{m},77$. De bons esprits croient pouvoir la rattacher, par son style franco-latin, au dernier tiers du douzième siècle [1].

De ce nombre est M. le comte de Bastard, qui, dans son Rapport officiel de 1857, page 461, penche à croire que la volute octogone de notre crosse au dragon ailé crucifère indique l'époque capétienne.

En même temps, voilà comment, au point de vue du symbolisme, il explique la présence de la petite croix latine sortant des lèvres du dragon ailé : « Nous reconnaîtrons, dit-il, dans la « croix portée par le dragon, la traduction littérale de la pensée d'Origène. Le dragon ou serpent ne tient pas seulement la « croix; il est la figure de la croix, la croix même, et, pour « rendre cette image sensible, une petite croix sort de sa gueule. »

Cette explication de feu M. le comte de Bastard est bien celle qui paraît convenir à notre crosse au dragon ailé crucifère; ne rappelle-t-elle pas, en effet, le symbolisme du Serpent d'airain?

[1] Voir pl. I.

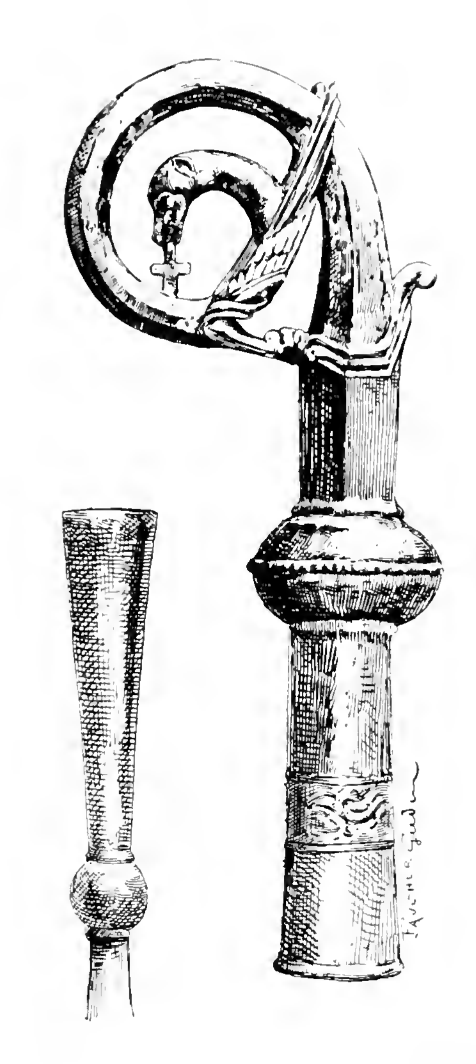


Planche I. Page 212.

PARTIE SUPÉRIEURE ET EMBOUT DE LA CROSSE ÉMAILLÉE DITE DE ROBERT I[er]

ABBAYE DE TOUSSAINT (MUSÉE D'ANTIQUITÉS D'ANGERS)

§ 2. — *Crosse à fleur épanouie, dite de Robert II[e], abbé de Toussaint.*

C'était le 10 mars 1845 que nous la découvrîmes, à la profondeur de 1[m],50, vers l'angle sud-ouest interne de l'ex-église de Toussaint, dans une sépulture semblable à la précédente, composée de plusieurs tufs rapprochés les uns des autres et à peine taillés.

Cette crosse à fleur épanouie est, comme celle dite de Robert I[er], de la fin du douzième siècle; mais, malgré ce rapprochement de dates, il est visible que le style est différent; on sent qu'il existe, entre ces deux bijoux trouvés à Toussaint, quelque chose de ce que l'on pourrait nommer une *Renaissance,* mais dans un goût oriental ou mieux byzantin.

Bref, avec la crosse au dragon ailé crucifère nous aurions une œuvre d'orfèvrerie capétienne, franco-latine, tandis qu'avec la crosse à fleur épanouie nous aurions un travail de fabrique de Limoges, au type oriental bien connu.

Quoi qu'il en soit, je crois devoir citer les curieuses lignes de M. le comte de Bastard sur notre seconde trouvaille à Toussaint, celle de la crosse à fleur épanouie. Il en parle ainsi :

« Ce délicieux travail, du douzième siècle au treizième, supé-
« rieur à tout ce que nous avons rencontré dans nos longs voyages,
« est également séduisant par la pureté de l'ensemble et la délica-
« tesse de l'ornement courant.

« Nous y retrouvons, certainement, la verge fleurie et sacerdotale
« d'Aaron. D'autres y verront peut-être le rejeton de Jessé d'où
« sortira la fleur prédite par Isaïe [1]. »

Après nos crosses de Toussaint, parlons de celles de Fontevrault.

Chose notable! l'orfèvrerie byzantine à émaux chatoyants, champlevés, paraît avoir fait son chemin sur nos limites angevines, notamment vers le douzième siècle, à Fontevrault, où, remarquable rapprochement et qui prouve que tout s'enchaîne dans les Arts, tandis que l'orfèvrerie orientale pénétrait dans ce célèbre couvent,

[1] *Inventaire du Musée d'antiquités d'Angers*, 1[re] édit., p. 90. *Bulletin du Ministère de l'Instruction publique,* 1857, p. 425-463.

y pénétrait aussi, en architecture, avec de magnifiques coupoles à pendentifs distincts, sur plan carré, le même souffle byzantin.

Et voilà que, sans trop brusque transition, nous sommes ramenés à la précieuse vitrine renfermant, sous le *numéro* 1849 de notre inventaire du Musée Saint-Jean, d'Angers, les deux dernières crosses qui nous restent à décrire.

§ 3. — *Crosse au Saint Michel Archange, dite de Robert d'Arbrissel, fondateur de l'Ordre de Fontevrault.*

Cette crosse en cuivre doré, avec émaux champlevés, se compose d'une volute, d'une pommette et d'une douille, le tout haut de $0^{m},32$.

L'émail de la volute est bleu et losangé. Elle représente un serpent, mordant l'extrémité des ailes du saint Michel, qui donne un coup de lance à un dragon bipède.

La pommette, en cuivre doré, est égayée d'animaux fantastiques.

Quant à la douille, elle est émaillée de bleu et ornée d'élégants rinceaux dorés; plusieurs la soutiennent; enfin seize crochets en cuivre ornent extérieurement la crête de la volute [1].

A remarquer, dans cette crosse byzantine, que tout ce qui tient à l'ornementation proprement dite est supérieur aux figurines, et cela, tout au contraire de l'orfèvrerie latine où les figurines semblent avoir mieux conservé la tradition simple, élégante et fine de l'Art romain, comme par exemple dans l'exécution de notre crosse de Toussaint, dite du dragon ailé crucifère. Quoi qu'il en puisse être, la crosse dite de Robert d'Arbrissel est assez intéressante pour ne rien négliger de ce qui concerne son origine.

Sans doute, nous ne pourrons, comme à Toussaint, donner des détails *de visu* sur les découvertes faites à Fontevrault; mais il nous sera, du moins, possible d'y suppléer par des extraits d'une lettre de M. Derrien, autrefois ingénieur en chef des ponts et chaussées, adressée à M. de Tocqueville, préfet de Maine-et-Loire, en 1814.

On y lit : « Voici les renseignements que je me suis procurés et « que j'ai lieu de croire exacts; il est sûr que la *crosse* et le *bâton*

[1] Voir pl. II.

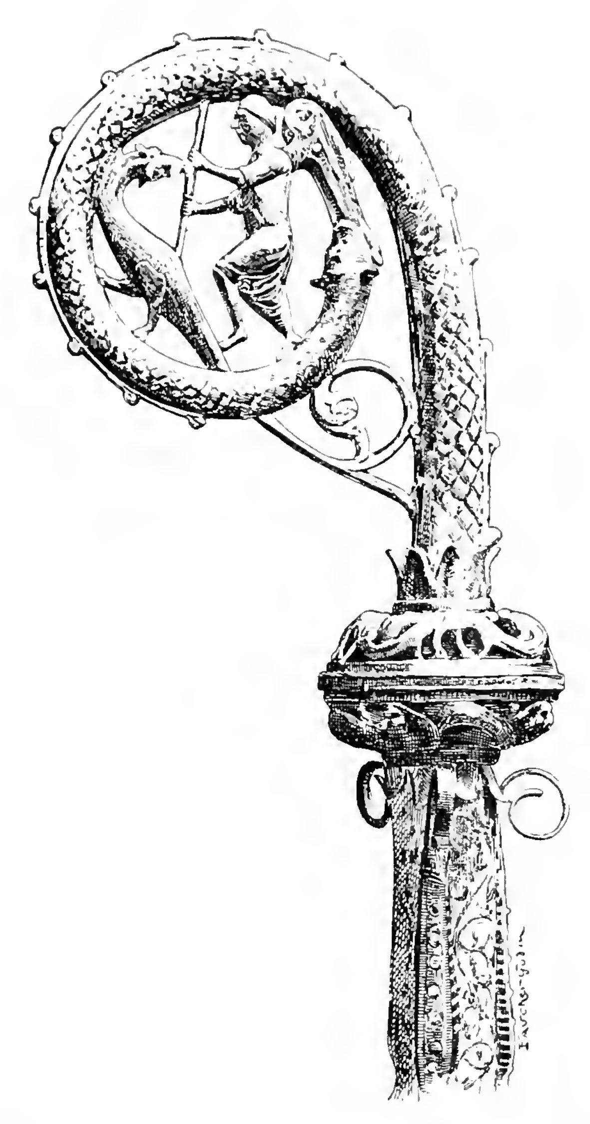


Planche II

Page 214

CROSSE DITE DE ROBERT D'ARBRISSEL,
TROUVÉE DANS UN TOMBEAU DE FONTEVRAULT

(MUSÉE D'ANTIQUITÉS D'ANGERS)

« de Robert d'Arbrissel furent trouvés au commencement de « l'administration de M. Bourdon de Vatry (6 thermidor an XIII, « 24 juillet 1804), et à l'époque où l'on vendit les marbres de la « maison de Fontevrault.

« La *capsule*, en plomb, qui renfermait les cendres du Bien- « heureux Robert, était, sous le maître-autel de l'église principale « et dans un tombeau, à côté du *bâton* et de la *crosse*.

« Ce dernier objet excita l'envie des ouvriers qui démolissaient « le tombeau ; ils le prirent pour de l'or. Il fut coupé en deux « parties et depuis retiré de leurs mains et réparé par les soins de « M. Normand, ingénieur à la résidence de Saumur [1]. »

D'après la teneur de cette lettre, il est incontestable que cette crosse provient de Fontevrault; mais est-il aussi certain qu'elle servit au Bienheureux Robert? Le doute est permis. Ce pieux fondateur, écrivions-nous vers 1861, se borna toujours à être appelé Maître, *Magister;* or, ce qui convenait le mieux comme insigne à cette qualité, c'était un bâton, et ce bâton (du onzième siècle), les Fontevristes de Chemillé le possèdent encore [2]. Il est long de 1m,45, et se termine en bas par une pointe de cuivre, et au sommet par un *TAU*, en cristal de roche, garni de cuivre. D'où suit que, si notre belle crosse ne fut point à l'usage de l'humilité proverbiale de Robert, il est admissible que de pieuses mains l'auront, à titre d'honneur, plus tard déposée dans sa tombe [3].

Je crois bien qu'il en doit être de même de notre dernière crosse, sur laquelle il nous reste à dire quelques mots. Elle provient aussi de Fontevrault.

§ 4. — *Crosse au serpent (sans attributs), dite de Pétronille de Chemillé, abbesse de Fontevrault.*

Cette crosse, dénuée de sa pommette et de sa douille, n'a plus que sa volute à tête de serpent; ses enroulements sont ornés

[1] Voir notre notice, p. 218, *Répertoire archéologique de l'Anjou*, année 1861.

[2] Il a été publié au *Répertoire archéologique de l'Anjou* en 1860, par les soins de M. X. Barbier de Montault, dont le savoir, dans nos Sociétés angevines, est inoubliable.

[3] Voir à ce sujet, au *Répertoire archéologique de l'Anjou*, année 1861, p. 219, notre dissertation, 2e alinéa.

d'émaux bleus, champlevés et losangés, comme pour imiter une peau de serpent. La crête est ornée de trente-deux crochets externes, dans le goût du treizième siècle, ce qui montre que cette crosse n'a pas dû être à l'usage de Pétronille de Chemillé, qui fut abbesse de Fontevrault de 1109 à 1149[1].

Ce précieux objet fut donné au Musée d'antiquités par feu notre savant naturaliste angevin, M. Millet, qui l'avait acquis, il y a plus d'un demi-siècle, des *héritiers* d'un sieur Rosay, autrefois chantre de la cathédrale d'Angers.

Ils déclarèrent que cette crosse provenait de Fontevrault et qu'elle passait pour avoir appartenu à l'une des premières abbesses [2].

Vous le voyez, Messieurs, comme les précédentes années, j'ai cru devoir vous entretenir de sujets empruntés aux collections du Musée Saint-Jean d'Angers. Et c'est, ce semble, à cette heure, le cas mieux qu'en aucun autre temps qu'il en soit ainsi, notre vitrine des crosses venant de faire assez bonne figure à l'Exposition universelle, au point de vue de l'orfèvrerie sacrée du moyen âge.

L'Anjou, pour le dire à la fin, fut, à peu près constamment, une terre plantureuse en objets d'Art.

Rien qu'autour de Fontevrault, écrit l'auteur du Dictionnaire historique, géographique et biographique de Maine-et-Loire :

« Pendant cinquante ans tout le pays à dix lieues à la ronde « s'est trouvé peuplé de tableaux, de huches imagées, d'émaux, « de vaisselle armoriée, de livres ou d'orfèvrerie, etc., etc., et l'on « trouve encore. »

Oui, on trouve encore! et l'on trouvera toujours, Messieurs, à l'aide de vos utiles réunions des Sociétés des Beaux-Arts des départements.

GODARD-FAULTRIER,

Directeur du Musée Saint-Jean, officier de l'Instruction publique, membre non résident du Comité des Sociétés des Beaux-Arts, à Angers.

[1] Voir pl. III.

[2] Voir notre dissertation au *Répertoire archéologique de l'Anjou*, en 1841.

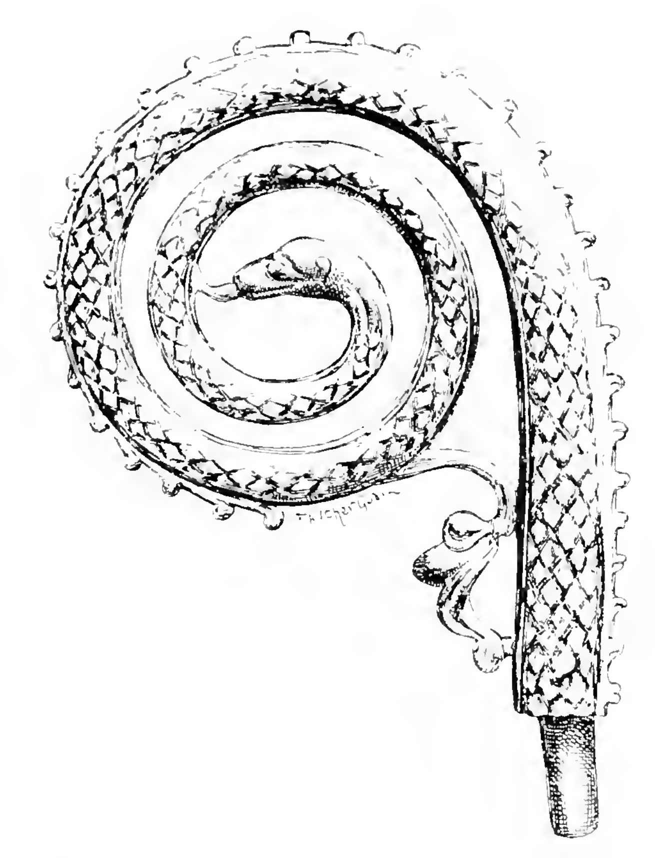


Planche III — Page 216.

CROSSE ÉMAILLÉE, TROUVÉE A FONTEVRAULT

(MUSÉE D'ANTIQUITÉS D'ANGERS)

VII

L' « ARCHITECTEUR » HUGUES SAMBIN

CRÉATEUR DE L'ÉCOLE BOURGUIGNONNE DE MENUISERIE D'ART AU SEIZIÈME SIÈCLE.

Pendant la période plus de deux fois séculaire qui débuta par l'annexion du duché de Bourgogne à la France, après la mort de Charles le Téméraire, et se termina par la réunion définitive du comté de Bourgogne, ou Franche-Comté, à la France en 1674, les deux provinces voisines vécurent dans un état à peu près permanent de rivalité hostile. En dépit du traité de neutralité conclu dès 1512, pour supprimer entre les deux pays tout prétexte d'agressions réciproques, la Franche-Comté, qui appartenait à la maison d'Autriche, n'était pas toujours libre de refuser asile aux ennemis du roi de France ou à ses sujets rebelles : des représailles s'ensuivaient, et bien souvent l'ardeur bourguignonne fut aux prises avec la ténacité franc-comtoise [1]. Les guerres de religion accentuèrent encore l'animosité résultant pour les deux voisines des nationalités distinctes dont elles étaient tributaires. L'orthodoxie catholique et romaine s'incarnait dans le monarque qui comptait la Franche-Comté au nombre de ses domaines, tandis que la réformation religieuse rencontrait chez le Roi Très Chrétien de France des alternatives de protection ouverte et de tolérance déguisée. Les protestants trouvaient moyen de vivre en Bourgogne; au contraire, ils étaient impitoyablement exclus de la Franche-Comté. La ville libre de Besançon, située au cœur de cette province, avait même dû, par égard pour la politique intolérante de son gardien le roi d'Espagne, et de l'Empereur son suzerain, décréter l'expulsion de tous ceux de ses habitants qui étaient suspectés d'affiliation à l'hérésie ; puis, en 1575, il avait été fait un massacre de ceux de ces proscrits qui essayaient de

[1] « Le Bourguignon est surtout ardent, le Comtois tenace. » (Duc d'Aumale, *Histoire des princes de Condé,* t. III, p. 257.)

retrouver leurs foyers par une rentrée violente. Six ans après ce massacre, quand l'administration communale de Besançon était encore étroitement surveillée par les agents inquisitoriaux de l'Espagne, on comprend difficilement que cette administration ait alors emprunté à la ville française de Dijon un architecte aimé du comte Léonor de Chabot-Charny, lieutenant général de Bourgogne, celui qui avait refusé, en 1572, d'obéir aux ordres royaux par lesquels il lui était enjoint de faire exterminer les huguenots de la province placée sous son autorité. Il pourra sembler plus étrange encore que ce même architecte, si longtemps employé par la ville de Dijon et par le gouvernement du duché de Bourgogne, soit devenu, vers la fin de sa carrière, l'ingénieur de la résistance qu'opposa la ville franc-comtoise de Salins aux deux attaques dirigées contre elle, en 1595, par les troupes du roi de France et de Navarre Henri IV, pour lequel les Chabot étaient des amis particulièrement dévoués. Je veux tenter d'expliquer ces anomalies apparentes et d'en faire surgir quelques inductions plausibles sur les origines de l'*architecteur* Hugues Sambin, le contemporain, le confrère et l'émule des Jean Goujon, des Philibert Delorme, des Ducerceau, des Bullant, des Jean Cousin, c'est-à-dire de l'un des artistes qui travaillèrent et réussirent à donner l'accent français aux importations de la Renaissance italienne.

I

Ainsi que la plupart de ses congénères, Hugues Sambin embrassa et sut associer divers ordres de connaissances artistiques [1]. Suivant qu'il s'agit de ses sculptures en bois ou de ses bâtisses en pierre, les documents lui donnent la qualité de *menusier* ou celle d'*architecteur*. Comme sculpteur en bois, il est le créateur incontesté de l'École bourguignonne de menuiserie d'art, celle peut-être qui a déployé dans la fabrication du meuble le plus de puissance déco-

[1] « Hugues Sambin est encore un de ces maîtres provinciaux qui, malgré l'infiltration italienne, ont pratiqué l'art nouveau sans rien sacrifier de leur indépendance ni de leur originalité. Architecte, ingénieur, sculpteur et graveur, Sambin fait grande figure dans l'histoire bourguignonne. » (Edmond BONNAFFÉ, *le Meuble en France au seizième siècle*, Paris, 1887, in-4°, p. 80.)

rative[1]. Comme architecte et même comme sculpteur en pierre, il est l'auteur d'une partie du portail si original de Saint-Michel de Dijon et de quelques constructions privées qui, dans cette même ville, se distinguent par une richesse ornementale habilement distribuée; de plus, il a fourni les plans et dirigé la construction d'un corps de logis des bâtiments municipaux de Besançon, morceau d'architecture dont la charmante façade, qui sert actuellement de frontispice au palais de justice, unit à l'élégance du dessin des effets réussis de coloration dérivant du judicieux emploi de matériaux lapidaires diversement teintés. Quelques hôtels de Besançon, contemporains de cette façade, ont avec elle une parenté de style qui semblerait l'indice d'une communauté d'origine. Sambin fit en outre fonction d'ingénieur, tant à Dijon qu'à Salins, et il mit au jour un curieux livre sur les *Termes* (ou cariatides) *dont on use en architecture*, suite de compositions où l'ingéniosité suit une marche graduelle pour aboutir à des conceptions de la plus extrême fantaisie.

Pas plus que ses confrères et émules dont j'ai ci-dessus rappelé les noms illustres, Hugues Sambin n'a eu de son temps les honneurs d'une notice[2]. A Dijon, où la majeure partie de son évolution d'artiste s'est effectuée, il a laissé une réputation qui dure encore[3]; mais le premier essai d'étude sur l'ensemble de son œuvre date seulement de 1854 : c'est l'un des chapitres du mémorable ouvrage de M. le marquis de Chennevières sur les artistes

[1] « La menuiserie bourguignonne doit son caractère original aux compositions de Hugues Sambin, qualifié d'*architecteur* et de maître menuisier.. .. Nulle autre École n'a égalé la vigueur et l'expression dramatique des artistes de la Bourgogne à cette époque. Les figures des cariatides et celles des animaux chimériques qui soutiennent les différents corps de leurs meubles et en dissimulent les montants sont animées d'une énergie brutale que des ciseaux savants pouvaient seuls créer. De plus, le bois de noyer dans lequel elles sont taillées a été revêtu par le temps d'une patine chaude qui égale parfois celle des bronzes florentins. » (Alfred DE CHAMPEAUX, *le Meuble*, Paris, 1885, t. I, p. 186 et 188.)

[2] « Rappelons-nous qu'en France, au seizième siècle, les peintres, les sculpteurs, quel que fût leur talent, n'étaient aux yeux d'un gentilhomme que de misérables artisans; le peu de considération dont ils jouissaient n'explique que trop le silence de leurs contemporains à leur égard et la pauvreté des renseignements qui nous ont été transmis sur leurs personnes et sur leurs œuvres. » (Lud. LALANNE, *Livre de fortune de Jean Cousin*, in-4°, 1883, p. 10.)

[3] Son nom a été donné à l'une des rues de cette ville.

provinciaux de l'ancienne France[1]. Plus tard, en 1870, puis en 1879, j'ai révélé ce que Hugues Sambin avait produit à Besançon comme *architecteur* et comme menuisier[2]. Ces années dernières, les écoles provinciales de menuiserie ayant été mises à l'ordre du jour de la curiosité publique, Hugues Sambin, créateur de l'une de ces écoles, obtint une belle place dans les savants ouvrages publiés sur le *Meuble*, par MM. Alfred de Champeaux[3] et Edmond Bonnaffé[4]. Rappelé de la sorte au souvenir des érudits de l'ancienne capitale du duché de Bourgogne, Hugues Sambin fut, en 1888, l'objet de quatre articles pleins d'intérêt que M. Henri Chabeuf publia, sous le pseudonyme André Arnoult, dans le *Journal des Arts*[5]. Enfin, tandis que j'essaye de jeter un peu de lumière sur les origines et les derniers emplois de Hugues Sambin, M. Noël Garnier interroge, au sujet du même artiste, les archives communales de Dijon, et les textes qu'il en extrait, textes dont il me communique libéralement la substance, lui permettront prochainement de substituer des faits précis aux traditions discordantes qui avaient fait concevoir l'hypothèse de deux *architecteurs* du nom de Hugues Sambin ayant opéré successivement à Dijon[6].

[1] *Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux de l'ancienne France*, par Ph. de Chennevières-Pointel, t. III (Paris, 1854, in-8°), p. 29-39 : *Hugues Sambin, sculpteur et architecte à Dijon.*

[2] *Les sceaux de la commune, l'hôtel de ville et le palais de justice de Besançon*, par Auguste Castan (*Mémoires de la Société d'Émulation du Doubs*, 4e serie, t. VI, 1870-1871, p. 443-500, avec 2 lithographies et 12 bois gravés). — *La Table sculptée de l'hôtel de ville de Besançon et le mobilier de la famille Gauthiot d'Ancier*, par Auguste Castan (*Mémoires de la Société d'Émulation du Doubs*, 5e serie, t. IV, 1879, p. 70-104, avec un dessin autographié).

[3] *Le Meuble*, t. I. Paris, Quantin, 1885, in-8°.

[4] *Le Meuble en France au seizième siècle*. Paris, librairie de l'Art, 1887, in-4°.

[5] *La Renaissance en Bourgogne : Hugues Sambin*, par André Arnoult (Henri Chabeuf), dans le *Journal des Arts*, nos des 10 août, 12 octobre, 2 novembre et 23 novembre 1888.

[6] En ce qui concerne les documents dijonnais relatifs à Hugues Sambin, j'ai été tout d'abord éclairé par deux érudits dont j'aime à reconnaître ici l'utile concours. Mon savant collègue M. Joseph Garnier, conservateur des Archives de la Côte-d'Or et de l'ancienne province de Bourgogne, m'a mis en main les notes recueillies sur Hugues Sambin par son maître et prédécesseur l'archiviste Boudot, et M. Alfred de Champeaux m'a envoyé sa récolte faite, au sujet du même artiste, dans les *Inventaires* des Archives de la Côte-d'Or et de la ville de Dijon. M. Henri

II

Hugues Sambin est présumé avoir vu le jour entre les années 1515 et 1520[1].

« Était-il né à Dijon ? » se demandait déjà M. le marquis de Chennevières[2], mais pour se faire aussitôt à lui-même la réponse judicieuse que voici : « Je laisserais au moins la question indécise, et le doute serait vivement nourri en moi par les deux expressions de son titre et de sa dédicace : *Architecteur en la ville de Dijon, — demeurant à Dijon.* Il eût été mieux dans l'usage de ce temps-là de dire : Hugues Sambin, Dijonnais, architecteur. »

Il est admis généralement aujourd'hui que Sambin n'était pas né à Dijon[3]; mais d'où y était-il venu? Guy Allard, dans sa *Bibliothèque du Dauphiné,* ayant indiqué « Sambain (Hugues) » comme « architecte de Vienne en 1570 et mort à Dijon[4] », on est parti de là pour faire de Vienne en Dauphiné la patrie de notre artiste[5], en mettant d'ailleurs sur le compte d'un tempérament méridional supposé l'exubérance décorative de quelques-unes de ses productions[6]. Mais un document ayant révélé que Sambin avait eu l'un de ses fils établi à Blois comme « maistre orologeur », on eut aussitôt l'idée de faire du Blésois la patrie d'origine de notre artiste[7]. Qu'il y ait eu à Vienne des gens dont le nom se rapprochait de celui de Sambin, que notre *architecteur* ait trouvé à caser à Blois,

CHABEUF m'a secondé ensuite, de la façon la plus cordialement aimable, pour l'examen des doctrines qu'il avait émises sur l'évolution artistique de Hugues Sambin.

[1] Edmond BONNAFFÉ, *le Meuble en France*, p. 80. — *Journal des Arts*, 10 août 1888.

[2] *Ouvrage cité*, p. 36, 37.

[3] « Tout d'abord il faut renoncer à faire de Sambin un Dijonnais et même un Bourguignon. » (*Journal des Arts*, numéro du 10 août 1888.)

[4] Édition de 1797, p. 286.

[5] Il y avait à Vienne, dans la seconde moitié du seizième siècle et durant le dix-septième, une famille dont le nom, seulement analogue à celui de notre *architecteur*, s'écrivait invariablement « Sambein » (communication de M. le bibliothécaire J.-B. CORNILLON) : de là sans doute l'illusion de Guy ALLARD.

[6] Henri CHABEUF, *Louis Bertrand et le romantisme à Dijon,* dans les *Mémoires de l'Académie de Dijon*, années 1888-89, p. 298.

[7] Edmond BONNAFFÉ, *le Meuble en France au seizième siècle*, p. 80.

comme « orologeur », l'un de ses fils, il ne saurait en résulter, selon moi, la présomption que lui-même ait été originaire de l'une ou de l'autre de ces deux villes.

On a écrit nombre de fois que Hugues Sambin avait été élève de Michel-Ange[1]; « élève et ami », a-t-on même ajouté. Rien n'est moins prouvé que ces allégations : aussi M. le marquis de Chennevières[2] a-t-il pu laisser à entendre qu'elles dérivaient principalement de ce qu'il y a dans le portail de Saint-Michel de Dijon, attribué à Hugues Sambin, un bas-relief qui relève du sentiment michelangesque et représente, comme la fresque maîtresse de la Sixtine, le *Jugement dernier*.

Sambin nous a renseigné lui-même sur la nature de ses premières études. « Pour ne tomber », écrivait-il, « au sépulcre d'inutilité, je devois commencer à mettre en lumière et proposer aux hommes quelque chose qui appartînt à l'architecture, à laquelle je me suis adonné dès mes premiers ans, avec diligente application de mon esprit, sans avoir discontinué[3]. »

En écrivant qu'il s'était adonné *dès ses premiers ans* à l'architecture, Hugues Sambin affirmait implicitement qu'il avait pour cette étude écouté des leçons ou imité des exemples, et ses ouvrages ont un caractère assez accentué pour qu'il soit possible d'en supputer les origines. La tradition qui a fait de Sambin un élève de Michel-Ange affirme que le goût florentin se remarquait dans ses productions. Or, à l'époque où Sambin était apprenti, les jeunes artistes de la région française n'avaient pas besoin de franchir les monts pour recevoir l'initiation florentine. La colonie italienne établie à Fontainebleau par François Ier, protégée ensuite par la Florentine qui était devenue la femme du Dauphin de France, cette colonie,

[1] Julien PAILLET, *Panthéon dijonnais* (1805), p. 88; Cl.-Xav. GIRAULT, *Essais historiques sur Dijon* (1814), p. 409. Ph. DE CHENNEVIÈRES, *Recherches sur quelques peintres provinciaux*, t. III (1854), p. 37; Ch. MUTEAU et Jos. GARNIER, *Galerie bourguignonne*, t. III (1860), p. 100; Alfred DE CHAMPEAUX, *le Meuble*, t. I (1885), p. 186.

[2] « Le sujet florentin du bas-relief de Sambin », écrivait M. DE CHENNEVIÈRES, « a dû prêter aussi à l'opinion qu'il avait reçu les leçons de Michel-Ange. » (*Ouvrage cité*, p. 37.) — De cette présomption, M. Henri CHABEUF a eu raison de dire : « C'est un conte bon pour la naïveté provinciale d'autrefois, mais dont elle est depuis longtemps desabusée. » (*Journal des Arts*, nº du 10 août 1888.)

[3] Dédicace de l'*OEuvre des Termes dont on use en architecture*.

dis-je, avait envoyé des maîtres décorateurs sur divers points du territoire français. L'un de ces maîtres, que l'on appelait Dominique Florentin, s'était établi et marié à Troyes dans le premier quart du seizième siècle. « Comme beaucoup d'artistes du seizième siècle », a dit de lui M. Albert Babeau [1], « il était à la fois architecte, peintre, graveur, sculpteur, ou, comme on disait alors, tailleur d'images. » L'influence considérable qu'il eut à Troyes est assez analogue à celle qu'exerça, un peu plus tard, Hugues Sambin dans la capitale du duché de Bourgogne. Entre les ouvrages de ces deux artistes, il y a d'ailleurs plus d'une relation de style. Et si l'on fait intervenir cette circonstance que Hugues Sambin s'était allié à une famille originaire de Troyes, une présomption viendra s'ajouter aux indices qui porteraient à croire que Dominique Florentin, domicilié à Troyes, avait été l'un de ses maîtres.

Un autre artiste de même nationalité, mais plus spécialement architecte, semblerait aussi avoir été pour quelque chose dans l'éducation de Hugues Sambin : je veux parler de Galeazzo Alessi, le constructeur de la plupart des palais qui ont mérité à la ville de Gènes d'être surnommée *la Superbe.* Cet artiste, prodigieux par sa fécondité, engendra des édifices un peu partout ; il mourut le dernier jour de l'année 1572. L'un de ses chefs-d'œuvre, comme construction civile, se voit à Milan : c'est le palais qu'il y vint bâtir, vers 1560, pour Tommaso Marino, duc de Terranova, palais qui est devenu l'hôtel de ville de la grande cité lombarde. Dans le riche encadrement de la cour de ce palais, les motifs d'ornementation ont une parenté frappante avec ceux qui caractérisent la plupart des compositions de Hugues Sambin : cariatides coiffées avec des volutes de chapiteaux, guirlandes de fruits décorant des frises, cartouches rectangulaires renfermant des figures mythologiques ou des trophées militaires. Si Sambin n'a pas été directement l'élève de Galeazzo Alessi, il s'est visiblement, selon moi, inspiré de sa manière plantureusement décorative ; et comme Alessi avait Michel-Ange pour idéal, la tradition qui fait de Sambin un élève de Michel-Ange ne serait qu'à moitié mensongère.

[1] *Dominique Florentin, sculpteur du seizième siècle :* dans le *Recueil des mémoires lus à la Sorbonne, section des Beaux-Arts,* année 1877, p. 111, 112.

III

Dans le rôle des contribuables de la ville de Dijon pour 1548, le maître menuisier Jean Boudrillet, qui jusqu'alors avait été porté sur les rôles à titre de simple individu, se trouva l'objet de cette mention plus compliquée : « Boudrillet et son gendre » ; ce gendre, qui venait d'entrer en ménage avec son beau-père, s'appelait Hugues Sambin : il avait ainsi fait alliance avec la menuiserie, qui alors était un art, et il devait lui consacrer une large portion de sa carrière. Après avoir accompli la formalité obligatoire du chef-d'œuvre, il fut reçu maître menuisier, le 8 mars 1549 [1]. Mais la municipalité de Dijon, qui lui conféra cette qualité professionnelle, ne lui interdit pas de vaquer à des occupations plus directement en rapport avec ses études premières : elle l'y encouragea même en utilisant fréquemment ses talents d'architecte et ses aptitudes aux travaux d'ingénieur. Son début dans ces emplois temporaires fut la mission qu'il reçut de décorer les rues par lesquelles Claude de Lorraine, duc d'Aumale, fit son entrée à Dijon, comme gouverneur du duché de Bourgogne, le 31 décembre 1550. Dans les comptes relatifs à cette fête, Sambin est indiqué comme ayant reçu dix sous par jour, à titre de « lambroisseur », c'est-à-dire d'ouvrier poseur de lambris.

Les services de plus d'un genre [2] qu'il rendait à la chose publique motivèrent une requête, en date du 15 octobre 1554, par laquelle « Huguet Sambin, menuysier, demeurant en ceste ville de Dijon,... au service et gaige de maistre Jehan Boudrillet, son beau-père, ne tenant aulcun feu, famille ni bouticle sepparée de luy », réclamait contre la taxe de dix sous tournois dont il était indûment frappé, et la chambre de ville l'exonérait « en faveur », disait-elle, « des services qu'il a faictz à la ville, et pour ceste fois, sans tirer à conséquence [3] ». Ce Jean Boudrillet était de Troyes en Champagne : il était venu à Dijon en 1527, pour entreprendre la sculpture des

[1] Pièce justificative n° I.

[2] Sambin exerça la fonction élective de juré du métier de menuiserie en 1553, en 1555 et en 1556.

[3] Pièce justificative n° II.

stalles de l'église abbatiale de Saint-Bénigne [1], et son atelier avait été mis en renom par cet important travail. Hugues Sambin ayant repris, comme gendre, la suite des affaires de Boudrillet, et sa réputation s'étant élevée plus haut que celle de son beau-père, la tradition, qui souvent devient légende, a interverti les deux existences : de sorte qu'il est généralement admis [2] que les stalles de Saint-Bénigne sont l'œuvre de Hugues Sambin [3], aidé dans ce travail par un prétendu gendre, dont le nom est devenu « Gaudrillet » sous la plume des historiens. Hugues Sambin ayant certifié, par sa signature monumentale mise au bas de la susdite requête, que « maistre Jehan Boudrillet » était bien « son beau-père », il n'y a plus lieu de tenir compte de la tradition légendaire qui donnait un gendre à Hugues Sambin vingt et un ans avant son propre mariage [4].

[1] Par contrat passé le 17 août 1527, devant le notaire Chaussedé, entre l'abbé commendataire de Saint-Bénigne de Dijon, Frédéric Frégose, de Gênes, archevêque de Salerne, conjointement avec les religieux du monastère, et Jean Boudrillet, de Troyes, maître menuisier, demeurant à Dijon, à la Motte au duc de Bar, il fut convenu que ledit Boudrillet ferait tout à neuf les stalles du chœur de Saint-Bénigne, en créant, par compas et mesure, autant de sièges que l'espace le comporterait, avec quatre chaires de triomphe aux quatre carrés desdits sièges, le tout à l'antique et selon le portrait qui en avait été fait; lesdits abbé et religieux se réservant de modifier les « histoires et ymageries » prévues par ledit portrait pour les « panneaux et dossiers desdits sièges »; Boudrillet s'engageant en outre à faire des chaires à l'antique, pour mettre auprès du grand autel, à l'usage du prêtre, du diacre et du sous-diacre officiants. Il était accordé à Boudrillet, pour faire ce travail, un délai de cinq années, pendant lequel il aurait son logement à l'abbaye, où le bois nécessaire lui serait amené. Sa rémunération devait consister en 1,300 livres tournois, 42 émines de blé et 42 queues de vin, le tout payé à mesure de l'avancement du travail. (Boudot, *Notes manuscrites sur Hugues Sambin,* aux Archives de la Côte-d'Or.)

[2] Papillon, *Bibliothèque des auteurs de Bourgogne,* t. II (1745), p. 234; Cl.-Xav. Girault, *Essais sur Dijon* (1814), p. 409; Ch. Muteau et J. Garnier, *Galerie bourguignonne,* t. III (1860), p. 100; *Journal des Arts,* n° du 10 août 1888.

[3] La source de cette attribution erronée apparaît clairement dans l'indication suivante recueillie par Boudot (*Notes manuscrites sur Sambin*) : « Dans le brouillon d'un manuscrit de l'abbaye de Saint-Bénigne, travail préparé pour être envoyé à Mabillon, on lit, après cette phrase : « L'an 1527, les chaises du chœur et le « commencement à claire-voye faits... », cette intercalation : « Sansbain, maistre « sculpteur et menuisier, se seroit acquis une louange immortelle si son travail « estoit aussi pieux qu'il est hardi... »

[4] Sambin passant pour avoir une fille déjà mariée en 1527, il était impossible d'admettre qu'il eût prolongé son existence jusqu'à la fin du seizième siècle. De là l'hypothèse, émise par Bauchal (*Dictionnaire des architectes,* p. 524), que deux architectes du nom de Sambin se seraient succédé à Dijon, l'un ayant le prénom de *Hugues* et l'autre celui de *Huguet.* Malheureusement pour cette con-

Dix ans après ce mariage, c'est-à-dire en 1558, le rôle des contribuables de la ville de Dijon ne porte plus : « Boudrillet et son gendre » ; il dit, au contraire, « maistre Hugues Sambin et son sire[1] beau-père Boudrillet ». Sambin était donc devenu le maître de la boutique illustrée par la confection des stalles de Saint-Bénigne, et son beau-père, le *sire* Boudrillet, comme on l'appelait par déférence, ne travaillait plus que pour aider son gendre. Celui-ci avait besoin d'ailleurs qu'un homme ayant sa confiance surveillât son atelier, car lui-même était fréquemment détourné de la menuiserie par des occupations d'un autre ordre. En 1557, il fournissait à la ville de Dijon le plan d'un abattoir qu'elle projetait de construire entre le rempart et la porte d'Ouche[2]. Au début de l'année 1559, la chambre de ville lui allouait dix livres « pour le temps qu'il avoit employé à visiter l'artillerie de la ville », pour avoir fait « plusieurs modelles pour l'équipage d'icelle, et mesmement pour avoir faict ung modelle de l'avertissement du sieur de Villefrancon, lieutenant pour le Roy », comme aussi « pour l'édiffice d'une nouvelle porte advisée estre nécessaire à faire à l'endroit de la rue *ès Chanoines*, au lieu de la porte neufve desmolie pour la construction du boulevard de Saulx et de ses courtines[3] ». Peu après, bien qu'il fût toujours qualifié menuisier, on le voit chargé, avec l'arpenteur Fleutelot, d'accompagner le maire et les échevins de Dijon à Sainte-Foy, pour « voir le cours

jecture, ces deux variétés d'un même prénom sont indifféremment employées, à l'égard d'un Sambin unique, tant dans les délibérations et comptes de la municipalité de Besançon, entre 1581 et 1585, que dans le compte général de la commune de Salins en 1595. (Voy. mon opuscule sur le *Palais de justice de Besançon*, dans les *Mémoires de la Société d'Émulation du Doubs*, 1870-71, ainsi que les extraits du compte de Salins, à la suite du présent travail.)

[1] *Sire* était alors l'équivalent de *maître*, avec une nuance de considération supérieure.

[2] Cette construction n'eut pas lieu. Le plan qui en existe aux Archives communales de Dijon, K. 77, est très sommaire; il représente « une bâtisse à un étage surmonté d'un comble élevé avec lucarnes assez simples. La porte est cintrée et avec bossages l'encadrant tout entière; il n'y a pas d'autres baies à l'étage inférieur. Au-dessus sont percées cinq fenêtres carrées, assez trapues, dont le bandeau supérieur est formé de bossages, celui du milieu plus important que les autres... Le dessin au trait est exécuté avec une grande sûreté de main. » (Lettre de M. Henri CHABEUF, 26 mars 1890.)

[3] Archives communales de Dijon, H. 179. Cette pièce est du 3 janvier 1559 (nouveau style); la taxe faite en conséquence est du 13 janvier.

du Suzon où l'eau se perd[1] ». Sambin « aurait même indiqué dès lors, comme pouvant être amenées à Dijon, les sources abondantes du Val-Suzon, ce qui fut réalisé deux siècles et demi plus tard[2] ».

L'entrée du roi de France Charles IX à Dijon, le 22 mai 1564, fit apprécier une fois de plus l'ingéniosité de Hugues Sambin. Les préparatifs de cette solennité comportaient des arrangements de divers genres; une délibération municipale du 7 avril 1564 en confia la direction à Sambin, dans les termes suivants : « Pour la conduitte desdictz ouvraiges, spéciallement de la menuserie, mistères et figures, est commis maistre Hugues Sambin, menusier, auquel sera accordé de ses jornées et vaccations, et sera faict marchef en bloc et en taiche aux ouvriers, et non à la jornée, afin de mieulx diligenter et accélérer lesdictz ouvraiges. — Sur ce a esté mandé ledict Sambin, et a prins et accepter la charge de superintendant et conducteur desdictz ouvraiges; et luy a esté accordé vingt solz par jour à prendre dèz le premier jour de ce mois qu'il y a esté employé et à faire des portraictz. » Vingt sous par jour! Sambin n'en avait touché que dix, quatorze ans plus tôt, pour décorer les rues de la ville à l'occasion de l'entrée du duc d'Aumale.

Notre artiste eut cette fois à recruter un assez grand nombre d'auxiliaires, entre autres « quatre molleurs ». Deux de ceux-ci furent pris dans sa famille; c'étaient Jean Boudrillet, son vieux beau-père, et son fils aîné, David Sambin, alors âgé d'environ quinze ans, mais ayant dès lors l'intelligence assez ouverte pour être autorisé à donner des acquits au nom de son aïeul[3].

Ce fut vers cette époque de son existence que Hugues Sambin dut intervenir dans la construction du portail de Saint-Michel de Dijon. On n'est pas fixé sur la part qu'il prit à ce bel ouvrage, et pourtant la tradition lui en attribue tout le mérite[4]. Un seul détail de cet ensemble est signé de son nom : c'est le grand bas-relief

[1] Archives communales de Dijon, B. 199, registre (1561-1562), et J. 148.

[2] André Arnoult (Henri Chabeuf), *Journal des Arts*, n° du 10 août 1888.

[3] Dans l'un des comptes relatifs à cette entrée royale (Archives communales de Dijon, I, 18) on trouve un acquit ainsi conçu : « *Pour mon grand père Jehan Boulldrillet,* D. Sambin. »

[4] Papillon, *Bibliothèque des auteurs de Bourgogne*, t. II (1745), p. 234; Cl.-Xav. Girault, *Essais sur Dijon* (1814), p. 409; Ch. Muteau et Joseph Garnier, *Galerie bourguignonne*, t. III (1860), p. 100; *Journal des Arts*, n° du 10 août 1888.

cintré qui décore, en manière de tympan, la porte principale de l'église. « Une telle sculpture », a dit M. de Chennevières, « élève Sambin à la hauteur des plus grands artistes, et mériterait, même dans l'Italie de son temps, le titre de chef-d'œuvre[1]. » Malheureusement la signature HUGUE SAMBIN, que porte ce bas-relief, est évidemment apocryphe : aussi conteste-t-on aujourd'hui à Sambin la paternité de ce morceau d'art absolument supérieur[2]. On se refuse à admettre qu'un décorateur de profession ait pu, dans une occasion unique, faire une composition aussi grandiose et la modeler aussi magistralement. Cependant l'attribution traditionnelle est là, et des révélations documentaires pourraient seules l'anéantir. Et puis il ne faut pas oublier que Sambin vivait à une époque où les plus grands artistes pratiquaient habituellement un ou plusieurs métiers et ne produisaient que par occasion des œuvres de haut style. La qualité professionnelle qui suivait leur nom ne laissait pas soupçonner leurs affinités avec le grand art. Un exemple m'en est fourni par les agissements d'un confrère et collaborateur de Sambin. En effet, lorsque celui-ci vint à Besançon, dans l'été de 1581, pour donner le plan du corps de logis communal qui a procuré depuis une élégante façade au palais de justice de cette ville,

[1] « Il faut », continue M. DE CHENNEVIÈRES, « remonter jusqu'à J. Cousin et J. Goujon, pour trouver dans l'École française un ouvrage et un sculpteur dignes de servir de point de comparaison au *Jugement dernier* du sculpteur de Dijon. Cette vaste composition, cintrée (nous l'avons dit), haute et large d'environ treize pieds, est signée au bas, à droite : HUGUE SAMBIN. En haut, Dieu le Père dans sa gloire est entouré d'anges. Deux se voient vers ses pieds, l'un brandissant une épée flamboyante, l'autre tenant un lis. Jésus à droite, Marie à gauche, intercèdent pour le genre humain. Des anges vers l'extrémité des nuages sonnent de leurs trompettes. Au-dessous, on compte quarante-sept figures disposées sur une longue zone et sur quatre plans de perspective, les trois premiers peu tranchés. Parmi les damnés se voient des hommes jeunes et vieux, mais toutes les femmes sont jeunes; toutes, à en juger par leur beauté, sont de charmantes pécheresses d'amour. L'artiste, trop préoccupé de la noblesse et de la grâce des formes, a évidemment beaucoup sacrifié de l'expression de terreur que comportait son sujet..... Au demeurant, il est impossible de n'être pas émerveillé de la délicate exécution de ce bas-relief monumental et de la plus fine science de dessin florentin que manifestent les mouvements variés de tant de gracieuses figures. Non, ce n'est point là une œuvre de second ordre, et, si cela n'est point supérieur à Germain Pilon, au moins cela lui cède-t-il à peine, Goujon étant mis hors ligne par le style qui lui est propre. » (Ph. DE CHENNEVIÈRES, *Peintres provinciaux*, t. III, p. 32 et 33.)

[2] *Journal des Arts*, n° du 12 octobre 1888.

un artiste de la localité avait reçu la commande d'une statue en pierre devant symboliser la *Force*, pour équilibrer dans ladite façade une statue de la *Justice*, antérieurement faite. Cet artiste se nommait Gédéon Coillot. Le prix de sa statue « en pierre vergenne » lui fut soldé en plusieurs payements. Dans l'article de comptabilité relatif au premier payement, Gédéon est qualifié « architecteur » ; dans l'article concernant le second payement, on lui donne la qualité de « menusier[1] ». La statue de la *Force*, qui n'a pas quitté sa niche, témoigne que Gédéon Coillot, appelé tour à tour, comme Sambin, *menusier* et *architecteur*, savait à l'occasion sculpter en pierre avec une certaine habileté.

Si l'on a jadis outragé la vraisemblance en faisant de Sambin l'ami de Michel-Ange, on commettrait une exagération en sens inverse si l'on réduisait la valeur du même artiste à celle d'un « grand manieur de cariatides[2] ». De cet élément décoratif il savait à l'occasion s'affranchir : la façade qu'il dessina pour la municipalité de Besançon en est un témoignage. Aussi la paternité de cette façade lui a-t-elle été contestée, en dehors de toute investigation documentaire, par celui de ses biographes qui se refuse le plus énergiquement à voir en lui l'auteur du bas-relief représentant le *Jugement dernier*[3]. Les documents avaient contredit à l'avance les objections émises au sujet de la façade de Besançon, et il ne serait pas impossible qu'il en advînt de même au sujet du bas-relief de Dijon. Jean Cousin, l'un des émules de Hugues Sambin, fut tour à tour « peintre, sculpteur, dessinateur, écrivain d'art, graveur à l'eau-forte (peut-être quelquefois sur bois) et géomètre ». On a également essayé de rayer de son œuvre quelques-uns des morceaux que la tradition lui attribuait ; mais « l'universalité réelle et non mythique de son talent[4] » est sortie victorieuse de cette épreuve.

La tour du nord de Saint-Michel de Dijon porte le millésime 1570. C'est vers ce temps que Hugues Sambin fut pris en estime

[1] A. Castan, *les Sceaux de la commune, l'hôtel de ville et le palais de justice de Besançon*, pièce justificative n° VII : dans les *Mémoires de la Société d'Émulation du Doubs*, 1870-1871.

[2] Jolie exposition de M. Edmond Bonnaffé (*le Meuble en France au seizième siècle*, p. 83).

[3] *Journal des Arts*, n° du 23 novembre 1888.

[4] Ambroise Firmin-Didot, *Recueil des OEuvres choisies de Jean Cousin*, 1873, in-fol., p. 1 et 2. — Voy. aussi Palustre, *Renaissance en France*, t. II, p. 142-145.

par le lieutenant général de la province de Bourgogne, Léonor de Chabot-Charny, grand seigneur éclairé qui avait eu le bon goût de commander à Jean Cousin le tombeau de son père l'amiral, dont la statue demeure l'une des œuvres supérieures de la sculpture française au seizième siècle. Non seulement ce généreux personnage accepta la dédicace que lui fit Sambin du livre sur les *Termes dont on use en architecture*, volume édité à Lyon en 1572 [1], mais encore il chargea l'auteur d'exécuter des travaux importants dans son château de Pagny. Sambin était installé depuis vingt-deux mois dans cette résidence, avec sa femme et ses enfants, au « service domestique » de la maison de Chabot-Charny, quand, à la date du 1er décembre 1573, la Chambre de ville de Dijon reconnut que sa résidence étant hors de cette ville, il ne devait plus y être imposé [2].

[1] « OEVVRE || DE LA DIVERSITE || DES TERMES DONT ON || vse en Architecture, reduict en ordre : || *Par maistre Hugues Sambin, demeu-* || *rant à Dijon.* || A LYON, || PAR IEHAN DVRANT. || M.D.LXXII. » Ce titre occupe la partie inférieure d'un frontispice architectural dont le couronnement, soutenu par deux cariatides, abrite les armoiries de Léonor Chabot, à qui l'ouvrage est dédié. — Page 3. Dédicace : « A TRES HAVT ET TRES- || PVISSANT SEIGNEVR, MON- || SEIGNEVR ELEONOR CHABOT, CHEVALIER || *de l'Ordre du Roy, grand escuyer de France, Lieutenant pour Sa* || *Maiesté au gouvernement de Bourgongne, Capitaine de cent* || *hommes d'armes, Comte de Charni et de Buzançois, Seigneur et* || *Baron de Paigny, Autumes, Annoires, Raon, Guion, etc.* » — Page 5. Fin de la dédicace : « A Dijon. || *Par vostre humble serviteur, Hugues Sambin,* || *Architecteur en la ville de Dijon.* » — Page 6. « SONNET. A L'AVTHEVR, PAR ESTIENNE TABOVROT, ADVOCAT AV Parlement à Dijon. » — Pages 6-76. Trente-six gravures sur bois, placées deux par deux en regard l'une de l'autre, et donnant dix-huit couples de Termes, mâles et femelles. Au verso de la page où se trouve le Terme femelle, on trouve une « Description » du couple. — Page 77 et dernière : « Imprimé à Lyon par Jean Marcorelle. 1572. » — Petit in-folio.

L'*OEuvre* de Hugues SAMBIN a été partiellement reproduite dans l'*Art pour tous :* III (1863), IV (1864), V (1865-1866). Voici l'indication des parties ainsi rééditées, avec les numéros qu'elles portent dans l'*Art pour tous :* Frontispice (no 79), dédicace (no 100), 1er Terme (no 96), 2e (no 110), 6e (no 90), 7e (no 99), 9e (no 80), 13e (no 82), 15e (no 117), 18e (no 135).

[2] « Aux rôles des tailles de 1567 et 1568, sur la paroisse Saint-Jean, on trouve imposé : pour 1567, Me Huguet Sambin, menuisier, à 4 livres; pour 1568, Me Huguet Sambin, menuisier, à 4 livres. » (BOUDOT, *Notes manuscrites sur Hugues Sambin*, aux Archives de la Côte-d'Or.) — « Délibération de la ville : 1573. 1er décembre. — Sur la requête de maître Hugues Sambin, architecteur, il soit ordonné au collecteur Mutelet de ne rien lui demander de ses cotes et impôts faits en cette ville, depuis vingt-deux mois qu'il est déporté et s'est retiré au service de M. le comte de Charni, en son hôtel à Pagni, avec sa femme et famille, et que pour l'avenir il ne sera coté ni imposé. Messieurs lui ont octroyé acte de la déclaration par lui faite à la Chambre qu'il n'entendait plus être habi-

Il avait réélu domicile à Dijon en 1577 [1]. On voit, en effet, son fils aîné David, qui depuis treize années le secondait dans ses travaux, obtenir, à la date du 12 septembre 1577, une remise d'impôt, « en faveur et considération des services que ledict Hugues Sambin père (maistre architecteur) a faict à la ville [2] ».

Sambin était rentré à Dijon pour mettre ses talents au service d'un travail considérable. Déjà, pendant qu'il était occupé au château de Pagny, on l'avait requis, pour le service du Roi, de se rendre à Nuits, en compagnie de Germain Chambrette, maître charpentier, à l'effet de tirer le plan d'une chapelle que l'on désirait imiter au fond de la salle d'apparat qui allait être construite dans le Palais de justice de Dijon [3]. Cette construction fut entreprise au mois de décembre 1573 [4]. On en adjugea la menuiserie d'art à Hugues Sambin. Un ordre de payement du 16 septembre 1583 l'atteste en ces termes : « A Hugues Sambin, maistre menusier de ceste ville de Dijon, la somme de vingt-quatre escuz, laquelle nous luy avons ordonnée et ordonnons par la présente, pour le parfaict payement de la somme de neuf vingtz dix-huict escuz, à laquelle il avoit marchandé les ouvrages de menuiserie à faire, tant pour la fermeture de la chapelle de la salle dudict palais, vossure d'icelle, que une petite porte pour entrer en la chambre du scrin (des archives), avec ung chassis et une fenestre qui donne sur ladicte porte [5]. »

tant de la ville, d'autant qu'il était au service domestique du sieur comte, et néanmoins ordonné qu'il payera ses cotes et impôts du passé, et que à l'avenir il ne sera plus cotisé, s'il n'est habitant de la ville. » (*Notes manuscrites* de Boudot *sur Hugues Sambin*, aux Archives de la Côte-d'Or. — Voyez aussi la *Description de la chapelle de l'ancien château de Pagny*, par Henri Baudot : *Mémoires de la Commission des antiquités de la Côte-d'Or*, t. I, p. 334, note.)

[1] Il résulte de documents découverts aux Archives de la ville de Dijon, par M. l'archiviste Vallée, que Sambin demeurait en cette ville, rue de la Vieille-Poissonnerie, aujourd'hui François-Rude, dans une maison proche la rue du Haut, et derrière laquelle coulait le Suzon, « ce qui », a bien voulu m'écrire M. Henri Chabeuf, « correspond très sensiblement à la demeure que lui assigne la tradition recueillie par moi dans mon *Louis Bertrand*. Ainsi Sambin aurait habité réellement presque en face de la maison où est né Rude. » (Lettre du 24 mars 1890.)

[2] Pièce justificative n° III.

[3] Archives de la Côte-d'Or, C. 2150, f° 30. — Le mandat de payement des frais de ce voyage est du 6 février 1573.

[4] Félix Vionnois, *Restauration et agrandissement du Palais de justice de Dijon*. Paris, 1878, gr. in-4°, p. 3.

[5] Archives de la Côte-d'Or, C. 2085, f° 486.

Au cours de cette opération, Sambin avait été chargé, cette fois en qualité d'architecte, de visiter les bâtiments du Palais, à l'effet de déterminer le meilleur emplacement pour établir une chambre des requêtes : de cette chambre, il avait donné « le plan et model en deux diverses sortes, sur lesquelles auroit esté advisé le plus commode » ; en outre, il avait assisté à la délivrance des ouvrages et les avait « fait entendre aux ouvriers [1] ». Mais le nom de Hugues Sambin demeure particulièrement attaché à la splendide clôture en bois qui sépare la chapelle de la salle dite autrefois *des Procureurs* et qui se nomme aujourd'hui *Salle des pas perdus.* « L'ensemble de cette œuvre », a-t-on pu dire, « est sans contredit une merveille; ici encore, nous retrouvons la profusion sculpturale qui existe à l'entrée du Palais, ce qui indique bien que les mêmes artistes ont travaillé à son exécution. En somme, c'est un chef-d'œuvre digne d'être considéré comme le résumé des efforts et du talent sculptural des artistes bourguignons [2]. » Si la porte d'entrée du Palais, qui n'a pas changé de place, est, comme tout l'indique, un ouvrage de Hugues Sambin, ce morceau met à son actif « l'une des maîtresses pièces du genre et de l'époque en France ». Quant à la petite porte à un vantail du « serin », c'est-à-dire des Archives ou du Trésor, elle appartient aujourd'hui au Musée de Dijon; c'est un « bon morceau de sculpture décorative, taillé virilement en plein bois, un peu abrupt peut-être, fier cependant, sain et de bonne race [3] ».

En même temps que Sambin achevait le plus grand ouvrage de menuiserie qu'il eût jamais fait, il était mandé à Besançon, comme *architecteur*, pour fournir à la municipalité de cette ville les plans d'un corps de logis communal. Ce monument, tranformé depuis en Palais de justice, n'a cessé de plaire autant par l'élégance pondérée de ses lignes que par l'harmonie de coloration des matériaux

[1] Archives départementales de la Côte-d'Or, C. 2083, f° 348. — Mandat de payement de deux écus soleil, en date du 1er juin 1579.

[2] Felix Vionnois, *Palais de justice de Dijon*, p. 6.

[3] André Arnoult (Henri Chabeuf), *Journal des Arts*, n° du 2 novembre 1888. — Le dessin d'une moitié de la porte d'entrée du Palais de justice de Dijon, avec « la cariatide mélancolique et pensive qui forme le battant », a été reproduit, d'après la planche XII de M. Félix Vionnois, par M. Edmond Bonnaffé, dans *le Meuble en France au seizième siècle*, p. 82.

bien choisis qui le composent[1]. Deux constructions privées de la même ville, qui portent l'une et l'autre le millésime 1582, ont un cachet de distinction très spéciale dont je m'étais autorisé jadis pour en attribuer, par conjecture, la paternité à Hugues Sambin[2], alors honoré des faveurs de la municipalité bisontine. Ces faveurs sembleraient lui avoir été obtenues par l'un des membres de cette municipalité, le cogouverneur Ferdinand Gauthiot d'Ancier, qui d'ailleurs l'avait personnellement employé pour la confection de quelques beaux meubles. Deux de ceux-ci, un cabinet et une table, l'un et l'autre richement sculptés, appartiennent au Musée d'antiquités de Besançon et y représentent dignement l'école bourguignonne de menuiserie d'art[3]. Le même établissement possède un orifice de jet d'eau en bronze, ayant la forme d'une gaine décorée de trois cariatides en haut relief[4], morceau qui vraisemblablement provient du verger des Gauthiot d'Ancier[5] et s'accorde bien avec le style des compositions ornementales de Sambin.

Dans les intervalles des nombreux voyages qu'il faisait à Besan-

[1] Un dessin de la façade de ce corps de logis, par M. l'architecte Alfred Ducat, accompagne mon travail intitulé : *les Sceaux de la commune, l'hôtel de ville et le palais de justice de Besançon*, dans les *Mémoires de la Société d'Émulation du Doubs*, 1870-1871.

[2] Voyez les articles *Hôtel du Bouteiller* et *Hôtel de Cheranney*, dans mon ouvrage *Besançon et ses environs*, 1880, in-12, p. 278 et 282.

[3] J'ai déterminé l'origine de ces deux beaux meubles dans mon opuscule intitulé : *la Table de l'hôtel de ville de Besançon et le mobilier des Gauthiot d'Ancier* (année 1879 des *Mémoires de la Société d'Émulation du Doubs*). Je les ai ensuite décrits dans ma *Monographie des Musées de Besançon*, qui fait partie de l'*Inventaire des richesses d'art de la France* (*Province : Monuments civils*, t. V, n° 3, 1889). M. Edmond Bonnaffé a fait reproduire en gravure les deux objets, pour son ouvrage *le Meuble en France au seizième siècle* (p. 169 et 182). De son côté, M. Alfred de Champeaux (*le Meuble*, t. I, p. 194) a fait connaître les relations qui existaient entre Hugues Sambin et le peintre Édouard Bredin, qui habitait également Dijon : or la signature de ce dernier artiste, suivie du millésime 1581, figure sur le cabinet du Musée de Besançon ; ce meuble doit donc être considéré comme une production directe de l'atelier que Hugues Sambin avait à Dijon, et non plus seulement, suivant une indication trop timide de ma part, comme un meuble exécuté à Besançon d'après un dessin de Hugues Sambin.

[4] Cet « ajutage de fontaine » est décrit dans ma *Monographie des Musées de Besançon : Sculptures du moyen âge et de la Renaissance, école française.*

[5] Sur le verger des Gauthiot d'Ancier, voyez mon opuscule intitulé : *Quel serait le véritable nom de la place Labourey à Besançon?* dans les *Mémoires de la Société d'Émulation du Doubs*, année 1876.

çon, pour suivre la construction du corps de logis municipal, terminé seulement en 1585, Sambin étudiait à Dijon, comme ingénieur, le projet qu'avait conçu la municipalité de cette ville de rendre la rivière d'Ouche navigable jusqu'à la Saône[1].

Dans ces circonstances, un de ses fils, appelé Bénigne, quitte la maison paternelle pour aller s'établir à Salins, en Franche-Comté. Une délibération de la municipalité salinoise, prise à la date du 1er mars 1584, relate le fait en ces termes : « Maistre Bénigne Sambin, paintre, a esté receu habitant moyennant un crucifix qu'il donnera à la ville, comm'il a promis, pour mectre à la maison de ville, en valeur de douze escus. » Un autre de ses fils, appelé Jacques, était parti, on ne sait quand, pour Blois, y avait élu domicile comme « maistre orologeur », s'y était marié et avait eu un fils, nommé François, qui devait, en 1618, renouer à Dijon avec la profession de menuisier et se montrer fier du renom laissé en cette ville par son aïeul[2].

Cependant Hugues Sambin continuait d'être employé à Dijon, soit par la ville, soit par le gouvernement de la province de Bourgogne[3]. La dernière commission de ce genre que les documents mentionnent appartient à l'année 1587 ; elle a été résumée en ces

[1] Visite de la rivière d'Ouche, par Hugues Sambin, architecteur, Édouard Bredin, peintre, et J. Du Veaux, arpenteur, afin de statuer sur la canalisation depuis Dijon jusqu'à la Saône. — Est envoyé à M. de Chantepinot, qui défend les intérêts de la ville au Conseil privé du Roy, le procès-verbal de la visitation des lieux propres pour rendre la rivière d'Ouche navigable jusqu'en Saône, avec la figure et *tibériade* (vue cavalière) qui en a été faite par maître Édouard Bredin, peintre. 1581-1582. (Archives communales de Dijon, B. 117 et 219.)

[2] « 1618. — François Sambin, fils de feu Jacques Sambin, maître horloger demeurant à Blois, natif de Dijon, fils de feu Hugues Sambin, quand il vivait architecte à Dijon, dit qu'il a toujours travaillé du métier de menuiserie, tant à Dijon que Blois et autres villes, et que, par son travail de longues années, il s'est rendu capable de tenir boutique » ; des lettres de maîtrise lui sont accordées. (Boudot, *Notes manuscrites sur Hugues Sambin ; Inventaire des Archives communales de Dijon*, B. 256 et G. 86.) — Voyez en outre : A. de Champeaux, *le Meuble*, t. I, p. 188 ; E. Bonnaffé, *le Meuble en France au seizième siècle*, p. 80. — Un autre descendant et continuateur de Hugues Sambin est indiqué en ces termes par Boudot : « 1643. Claude Sambin, menuisier à Dijon, fait les sièges de l'église Saint-Jean. »

[3] En 1584, quatre écus sont payés à Hugues Sambin, pour avoir visité les moulins de Soissons-lez-Dijon et avoir ordonné les travaux à y faire. (Ch. Bauchal, *Dictionnaire des architectes français*, p. 525.) Le compte de François Jole, châtelain de Pontailler, pour 1586, accuse un payement fait à Huguet Sambin, maître

termes : « Visite par le trésorier Jean Jacquot, assisté de Hugues Sambin, architecq, des réparations à faire au château de Riveau, à Autun, et à d'autres places[1]. »

IV

La guerre civile qui, dès la fin de l'année 1588, divisa les municipalités et les grandes familles de la Bourgogne en deux camps, celui des Royalistes et celui des Ligueurs, dut nécessairement tarir dans cette province les sources du travail artistique. Et puis, Sambin put avoir des motifs de ne pas s'enrôler politiquement sous le drapeau franchement royaliste de la famille de Chabot-Charny, dont il avait éprouvé les bienfaits. Après qu'il eut prêté serment au parti de la Ligue et confirmé cet acte par sa signature apposée sur le *Livre vert* de l'hôtel de ville de Dijon, sa situation devint sans doute difficile à soutenir en face de certaines personnalités qui lui avaient été propices. Aussi ne devait-il par tarder à disparaître de la scène dijonnaise. Son refuge dans cette circonstance paraîtrait avoir été la Franche-Comté, où nous allons le retrouver pour la seconde fois.

On sait que le parti de la Ligue, qui préférait pour le trône de France une fille du Roi Catholique des Espagnes au protestant français Henri de Bourbon, roi de Navarre, eut la province de Bourgogne comme boulevard suprême de ses efforts. Les troupes qu'y commandait le duc de Mayenne se ravitaillaient par la Franche-Comté, alors relevant de la couronne d'Espagne. Pour couper les vivres à ses adversaires, le prince qui déjà s'appelait Henri IV lança sur la Franche-Comté, au début de l'année 1595, deux gentilshommes lorrains, Tremblecourt et d'Haussonville, avec une petite armée de saccageurs et de pillards. Lui-même, après qu'il eut gagné la bataille de Fontaine-Française, entreprit à son tour de ravager et surtout de rançonner la Franche-Comté, alors réputée terre espagnole. Entre les places plus ou moins fortes de cette pro-

architecteur, et à Guiot Chambrette, maître charpentier, à Dijon, pour leur visite des ouvrages faits au moulin de Soissons-lez-Dijon. (*Notes manuscrites* de Boudot *sur Hugues Sambin.*)

[1] Archives départementales de la Côte-d'Or, C. 2162, fol. 27.

vince, la ville de Salins était particulièrement importante à préserver des atteintes d'un envahisseur : elle abritait des sources salifères qui fournissaient le sel à toute la Franche-Comté et à une grande partie de la Suisse [1]. Dès les premiers symptômes de l'invasion franco-lorraine, le gouvernement de la Franche-Comté s'était préoccupé de la défense de cette place, et la municipalité avait eu souci d'en mettre les fortifications sur pied de résistance. Pour cela elle avait dû chercher un architecte ayant en même temps les aptitudes d'un ingénieur. Hugues Sambin réunissant ces deux talents, la municipalité le prit à ses gages, vers la fin de janvier 1595, en qualité de « maistre architecteur », moyennant un traitement de cinquante francs par mois, tant qu'elle userait de ses services [2].

Ce fut au maître maçon Guillaume Bercin que la municipalité salinoise confia le soin d'aller querir l'*architecteur* : leurs « despens de bouche », pendant le voyage, furent remboursés à Sambin; ils s'élevaient à dix-huit francs sept gros [3].

L'*architecteur* fonctionna pendant le mois de février et toucha la somme mensuelle convenue de cinquante francs; puis il quitta le service pendant les mois de mars et d'avril, pour le reprendre au début de mai et ne l'abandonner qu'à la fin du mois d'août [4].

Durant cette période, la ville de Salins ne cessa de travailler

[1] « Salins est ville longue comme du grandeur d'Alost, assise entre montaignes, sur une riviérette nommée la Furieuse. Illec sont trois fontaines sy près l'une de l'aultre que l'on les couvriroit d'ung manteau. L'une sert l'aultre. Les deux sont eaue douce; celle du milieu est salée. On faict d'icelle, par opération de feu, parboulir l'eaue et cuire sel, qui furnist tous les pays de Farrette, de Bourgoigne, de Savoye, de Suysses et aulcuns aultres. » (Antoine de Lalaing, *Premier voyage de Philippe le Beau* (1503), dans la *Collection des voyages des souverains des Pays-Bas*, t. I, publ. par Gachard, p. 296.)

[2] Mes recherches à Salins, pour retrouver mémoire des emplois remplis en cette ville par Hugues Sambin et par son fils Bénigne, ont été secondées avec le plus intelligent empressement par mon collègue et ami M. le docteur Louis Coste.

[3] Le maître maçon Guillaume Bercin, de « Sancey », avait été, en 1589, chargé de la construction de l'église et du couvent des Capucins de Salins, d'après « ung modelle » dont les délibérations municipales ne désignent pas l'auteur, mais qui peut-être provenait de Hugues Sambin. Comme il ne subsiste actuellement aucun vestige pouvant servir à caractériser le style de cet édifice, il n'est pas possible de baser une conjecture quant au nom de l'architecte qui en avait fourni le plan.

[4] Pièce justificative n° V.

activement à munir ses bastions et ses remparts. Son conseil de guerre alla même jusqu'à décider que l'on ferait « venir de Besançon un personaige propre à faire de la poudre et à empoisonner les basles, haches, flèches et autres instruments de guerre[1] ». A deux reprises, la ville fut menacée par l'ennemi. « Dans la nuit du 3 au 4 mars, survint, en effet, près du couvent des Capucins, un corps de gendarmerie, composé de Français et de Lorrains, qui somma la ville de se rendre au roi de Navarre et de France. Pour toute réponse, la garde bourgeoise fit feu sur l'ennemi, saisit l'arme blanche et s'élança avec une telle impétuosité, que, dans un engagement qui dura près de deux heures, les assaillants perdirent un grand nombre de leurs soldats... ; le surplus se retira à la hâte[2]. » Le 9 août suivant, après le traitement barbare infligé par le maréchal de Biron aux défenseurs de la petite ville d'Arbois[3], Henri IV, sollicité par une ambassade des Ligues suisses de ne pas attaquer Salins, déclara, mais après avoir reconnu les difficultés de cette attaque, que, moyennant une contribution de 30,000 écus, il épargnerait la place. Les Salinois obtinrent de plus un délai pour examiner cette proposition, et le monarque décampa avant d'avoir obtenu de leur part le moindre subside[4].

« Il y eut au voisinage de Salins quelques escarmouches ; mais déjà le 26 août, cette ville se regardait comme rendue à la tranquillité et dispensée de la contribution qu'on avait voulu lui imposer[5]. » Le 26 août est précisément la date du dernier payement fait à l'*architecteur* dont elle avait utilisé les talents durant la période d'« éminent péril ».

Le pacte de neutralité, qui préservait la Bourgogne et la Franche-Comté d'agressions réciproques, n'ayant pas tardé à être rétabli par l'entremise des Suisses, Hugues Sambin put regagner Dijon, avec la certitude de n'y être pas traité en ennemi. On

[1] *Extraits des archives de la ville de Salins*, ms. de la Bibliothèque de Besançon.

[2] J.-B. Béchet, *Recherches sur Salins*, t. II, p. 302, 303.

[3] Bousson de Mairet, *le Capitaine Morel, dit le Prince, ou le siège d'Arbois en* 1595, Arbois, 1836, in-12. — Une seconde édition de cet intéressant récit se trouve dans les *Soirées jurassiennes* du même auteur, Arbois, 1858, in-8°.

[4] J.-B. Béchet, t. II, p. 318-327.

[5] D. Grappin, *Mémoires historiques sur les guerres du seizième siècle dans le comté de Bourgogne*, Besançon, 1788, in-8°, p. 175.

retrouve son nom sur la liste des contribuables de cette ville pour 1599 et 1600. Au mois de juin de cette dernière année, on le voit encore prendre part à l'élection du maire de Dijon ; puis son nom disparaît pour toujours des listes de la population dijonnaise [1]. Sa mort doit conséquemment être placée entre le mois de juin de 1600 et le mois de juin de 1601.

Son fils aîné David, qui n'avait cessé d'être associé à ses travaux, était mort de la peste, lui et sa femme, en 1585, et le collecteur des impôts, en rayant ce nom de son rôle, écrivait en marge : « Mort paouvre [2]. » Pauvre aussi dut mourir Hugues Sambin, car il avait été chargé de famille [3], et son bon cœur l'avait porté à se rendre plus d'une fois caution de confrères malheureux [4].

V

J'ai dit, au début de cet opuscule, que j'essayerais de soulever, par induction, un coin du voile qui dissimule les origines de l'artiste dont je viens d'esquisser la biographie. Hugues Sambin était marié et avait un établissement à Dijon ; mais il n'était pas Dijonnais. Comment la ville de Salins fut-elle conduite à l'engager, en 1595, pour mettre ses fortifications en état de résister à l'ennemi français qui ravageait alors la Franche-Comté ? L'un des fils de Sambin, nous l'avons vu, était établi à Salins, comme peintre, depuis 1584 [5]. Cette circonstance avait procuré sans doute à l'*architecteur*

[1] Boudot, *Notes manuscrites sur Hugues Sambin*, aux Archives de la Côte-d'Or.

[2] Cette indication, relevée sur les documents originaux, m'a été transmise, comme tant d'autres, par M. le professeur Noël Garnier, qui a fait bénéficier le présent travail de la totalité du fruit de ses intelligentes recherches.

[3] La mère de Hugues Sambin vivait encore en 1560, comme en témoigne ce passage relevé par M. Noël Garnier dans un rôle des contribuables de la ville de Dijon pour ladite année : « La mère de Me Huguet Sambin, 2 sols. » (Archives communales de Dijon, L. 195, fol. 194.)

[4] « Délibération du 24 mars 1580 : Huguet Sambin, architecteur, se rend caution d'Urbain Guillemot et de Jacques Garnot, le premier demeurant à Beaune et le deuxième à Dijon, détenu prisonnier. La signature d'Huguet Sambin est originale. » — « Sambin vivait encore en 1583, année où il se rend caution. » (*Notes manuscrites* de Boudot *sur Hugues Sambin*.)

[5] En dehors du fait de la réception de Bénigne Sambin comme habitant de Salins, le 1er mars 1584, les délibérations communales et les comptes de cette ville

des relations avec les personnages importants du lieu ; mais sa nationalité n'en devait être que mieux connue à Salins, et si cette nationalité avait été française, on ne comprendrait pas que la municipalité salinoise l'eût engagé et surtout que le gouverneur espagnol de cette place[1] l'eût toléré dans un poste qui lui conférait le mandat de dresser des batteries contre les Français ? Si le rôle alors rempli par Hugues Sambin semble témoigner qu'il n'appartenait pas à la nationalité française, il en résulte au contraire la présomption que cet artiste avait ses origines dans la province dont on le chargea de défendre les salines, c'est-à-dire le principal trésor. Mais le nom de Sambin, orthographié conformément à la signature de l'*architecteur*, se rencontrait-il vers ce temps dans une localité franc-comtoise? Oui, répondrons-nous, et dans une localité assez voisine de la ville de Salins, c'est-à-dire à Saint-Claude du Jura, siège d'une antique abbaye dont le titulaire avait les prérogatives d'un souverain. L'une des portes de l'enceinte du château des abbés de Saint-Claude s'appelait *Porte Sam-*

mentionnent plusieurs travaux commandés au même artiste. Les mentions de ce genre, que j'ai recueillies, sont les suivantes :

24 mars 1589. — « A maistre Bénigne Chambain, de vingtz frans en avance des ouvrages par luy faits à la porte de Malpertuys. »

10 juillet 1589. — « A maistre Bénigne Sambin, peintre, la somme de trante solz... pour avoir revernir les figures et visaiges de deux immages estant à l'église de Sainct-Pierre (Capucins). »

24 octobre 1591. — « A maistre Bénigne Sambin, peinctre, la somme de trois escuz d'or..., tant pour avoir colorer et peinct à neuf, comme aussi dorer les images de Nostre-Dame et de sainct Pierre estant aux Pères Cappucins, qu'avoir peinct deux exemples du Crucifix pour mettre aux verrières sur le rond de la grande porte de l'église desdits Pères. »

5 novembre 1592. — « A maistre Bénigne Sambain, de quatre frans, pour neuf escripteaulx pour mettre sur les fontennes. »

2 juin 1594. — « A maistre Bénigne Sambain, de six frans, pour avoir painturer une bannerolle pour l'une des tours de la ville, selon vérification dudict sieur Maginet. »

Après cette dernière date, il n'est plus fait mention de Bénigne Sambin, ni dans les délibérations, ni dans les comptes de la ville de Salins.

La signature de Bénigne Sambin, munie d'un parafe très compliqué, a pour appendice, sur la gauche, le croquis d'une aile d'oiseau de profil, entre trois signes zodiacaux du mois de mai, deux en chef et un en pointe, avec répétition, encore plus à gauche, des initiales B S. Cette signature, très analogue à celle de Hugues Sambin, suffirait à démontrer la filiation que je n'ai pas hésité à reconnaître entre l'*architecteur* établi à Dijon et le *peintre* fixé à Salins.

[1] Voy. notre Pièce justificative n° IV.

bine, et l'appellation *Combe-Sambine* sert encore à désigner un vallon du même territoire. Bien plus, à une époque peu éloignée de la naissance de notre *architecteur*, on constate l'existence à Saint-Claude d'une famille du nom de Sambin, qui avait en cette ville une situation des plus honorables. Le notaire Louis Sambin et son frère Henri, ce dernier qualifié noble, siégèrent successivement au conseil communal de Saint-Claude, de 1475 à 1536[1].

Cette localité était d'ailleurs ce qu'elle est encore aujourd'hui, un centre important de sculpture industrielle[2], conséquemment un milieu propice à l'épanouissement d'une vocation comme celle qui fit de Hugues Sambin le créateur de l'École bourguignonne de menuiserie d'art

Auguste CASTAN,
Correspondant de l'Institut (Académie des Inscriptions et Belles-Lettres), Membre non résident du Comité des Sociétés des Beaux-Arts, à Besançon.

PIÈCES JUSTIFICATIVES

I. — ACTE *de la réception de Hugues Sambin, comme maître menuisier à Dijon, par la municipalité de cette ville. — Archives de la ville de Dijon*[3].

« Le vendredy VIII^e du moys de mars, l'an 1548.

« MESSIEURS, au rapport de Monsieur le Viconte-Mayeur et maistre Bénigne Martin, eschevin commis sur le mestier de menuserie, et Jehan Morisot et Valey Bouchier, jurez sur ledict mestier, Hugues Sambin, menusier, a esté reçu maistre menusier en ladicte ville, comme ayant faict son chef d'œuvre bon et dehuement : lequel Sambin a presté le serment en tel cas partenant, ès mains de mondict sieur le Mayeur, de garder et observer les ordonnances dudict mestier et de payer les droictz de la dicte ville. »

II. — EXEMPTION *d'impôt accordée par le conseil communal de Dijon à Hugues Sambin, comme faisant ménage avec son beau-père et en raison*

[1] Pièce justificative n° VI.
[2] Pièce justificative n° VII.
[3] Communication de M. Noël GARNIER.

des services par lui rendus à ladite ville. — Archives de la ville de Dijon[1].

« Sainct-Jehan[2], 12 octobre 1554.

« MESSIEURS LES VICOMTE-MAIEUR ET ESCHEVINS
DE LA VILLE DE DIJON,

« Vous remonstre humblement Huguet Sambin, menuysier demeurant en ceste ville de Dijon, que combien qu'il soye au service et gaige de maistre Jehan Boudrillet, son beau-père, ne tenant aulcun feu, famille ny bouticle sepparée d'icelluy, et que pour ceste raison, par tout le passé, n'ayt jamays esté imposé à aulcuns subsides par vous mesditz seigneurs, et néantmoings, de nouvel, l'auriez imposé à la somme de dix solz tournois, qu'est chose à luy insuportable, attendu qu'il n'est que à gaige et service d'aultruy, et les petitz prouffietz qui peust faire ne pourroient satisfaire audict impost, selon qu'il offre sur ce de prester le serment : ce considéré, vostre plaisir sera oster audict suppliant ledict impost, à ce qu'il ayt moyen de pouvoir tousjours faire service à la ville et à vous, selon qu'il s'est tousjours offert et offre. Ce faisant ferez bien.

« *Signé* (avec grand parafe) : HVGVET SAMBIN.

« Messieurs, sans avoir esgard au contenu de la présente requeste, ains en faveur des services qu'il a faitz à la ville et pour ceste fois, sans le tirer à conséquence, luy ont remis lesdictz dix solz tournois, ordonnant au collecteur l'en tenir quicte, et d'aultant il en sera deschargé en ses comptes. Fait en la Chambre du conseil de ladicte ville, le XVI^e d'octobre 1554.

« *Signé :* BOUVER. »

III. — REQUÊTE *de David Sambin à la municipalité de Dijon, pour être exempt de taxe personnelle, comme vivant dans la communion de Hugues Sambin, son père, et en raison des services rendus par celui-ci à ladite ville* (août-septembre 1577). — *Archives de la ville de Dijon*[3].

« A MESSIEURS LES VICOMTE-MAIEUR ET ESCHEVINS
DE LA VILLE ET COMMUNE DE DIJON.

« Vous remonstre David Sambin, filz et enfant de famile de Hugues Sambin, maistre architecteur, que il a esté cothisé et comprins en la

[1] Communication de M. Noël GARNIER.
[2] C'est l'indication de la paroisse à laquelle appartenait le domicile du pétitionnaire.
[3] Communication de M. Noël GARNIER.

cothe et impost de sondict père, naguères publiée, à la somme de six livres, jaçoit que comme est vray qu'il ne tienne ny possède aucuns biens et qu'il travaille au service et puissance de sondict père : ce que n'a jamais esté observer du passé; aultrement il fauldroit en conséquence imposer tous les enfans de famile demeurant et faisant service à leurs pères et mères comme ledict exposant. Lequel, à ces raisons, vous supplie ordonner qu'il ne sera comprins aucunement en ladicte cothe, de laquelle sera faicte diminution de la moytié ou de telle somme qu'il vous plaira arbitrer, en faveur et considération des services que ledict Hugues Sambin père a faict à la ville. »

En marge est écrit :

« Commis Me Jean Cothenot, procureur en Parlement, eschevin, à informer du contenu en la présente et si le fils du suppliant ne faict son prouffit à part, pour, le rapport dudit commis ouy, ordonner comme il appartiendra. Faict en la Chambre du conseil de ladite ville, le vie d'aoust M.VcLXXVII.

« Le XIX de septembre, an que dessus, je me suis transporté en l'hostel dudict Hugues Sambin, et, après avoir receu les sermens desdits Hugues Sambin et David son fils, j'ay iceux enquis séparément...

. . . . »

Hugues Sambin déclara que son fils travaillait chez lui et ne recevait pour tout salaire que son pain.

David Sambin, ayant fait une déclaration à peu près semblable à celle de son père, fut exempt pour cette fois du payement de l'impôt, comme l'indique la mention suivante, transcrite à la suite de l'enquête du procureur Cothenot et que voici :

« Veu par la Chambre le rapport ci-dessus, Messieurs ont ordonné que ledict David Sambin demeuroit quicte pour ceste fois de son impôt arbitré à quarante solz, et que son père paiera quatre livres. Sera le collecteur deschargé desditz quarante solz, rapportant ceste et certification desditz père et fils qu'ils n'ont versé que lesdictes quatre livres. Faict en la Chambre, le XII septembre 1577.

« *Signé :* BOUYER. »

Puis le trésorier municipal, dans son compte présenté en 1578, introduisit un amendement ainsi conçu :

« Requiert ledict comptable luy estre passé quarante solz sur Hugues Sambin, parce qui estoit cothisé avec son filz, et néantmoingz ce n'estoit qu'un mesme mesnage, dont Messieurs luy ont remis lesdictz XL solz. »

IV. — ARTICLES *des délibérations du compte général de la ville de Salins, en 1595, mentionnant les commandants préposés à la défense de cette place par le gouvernement espagnol de la Franche-Comté* [1].

DÉLIBÉRATIONS.

11 juillet.

« Le sieur de Spinosa présente au conseil la commission qu'il a reçue de Son Excellence [2] pour commander toutes les troupes étrangères en garnison dans la ville, et déclare en même tems que les compagnies bourgeoises resteront aux ordres du Magistrat et de leurs capitaines. »

5 août.

« Arrivée de 50 hommes à cheval et du sieur dom Roderigo de Rivera, envoyé par Son Excellence pour gouverner la ville, avec puissance de commander capitaines, officiers et soldats de Sa Majesté. »

7 août.

« Proposition, faite par dom Roderigo de Rivera, de brusler le fauxbourg, d'autant que l'ennemi s'emparant d'iceluy, il pourroit causer la perdition de la ville; de même abbatre la coëffe de l'église des Cordeliers et la muraille devant, à ce que l'ennemy ne s'y loge.

« Sur ce, résolu que tous les fauxbourgs et maisons sur la rive de l'eau, de la place Oudin, dois ladite porte Oudin jusqu'aux derrières des faulxbourgs, seroient entièrement brûlés et ruinés. Et a esté prié le sieur Roderigo, que, suivant sa soubmission, il en procurât l'exécution. Ordre donné au sieur de la Charme, pour la seureté du sieur Roderigo, l'assister avec sa compagnie. »

25 août.

« Le sieur dom Roderigo a annoncé que Son Excellence le rappeloit vers Elle, et qu'il se proposoit de partir le même jour ou le lendemain. »

[1] Le registre des délibérations municipales de Salins pour 1595 n'existant plus aux Archives de cette ville, j'ai emprunté les articles que j'en donne à un manuscrit de la Bibliothèque de Besançon, qui a pour titre : *Extrait des papiers de l'hôtel de ville de Salins.*

[2] Fernando Velasco, gouverneur du Milanais et connétable de Castille, envoyé avec 20,000 hommes, tant Espagnols qu'Italiens, pour barrer à Henri IV le chemin de la Franche-Comté, entreprise qui fut déjouée par la victoire de Fontaine-Française.

COMPTE.

« A M. de Nancray, 135 fr. 9 gr. 12 den.; savoir : 78 fr. 2 gr. 8 d., pour achat de confitures présentées au seigneur dom Rodrigo de Rivera. » . . . .

« 56 fr. 2 gr. 1/2 pour médycines, unguentons, amplastres et aultres médicamens fournis par le sieur Maginet pour le sieur dom Roderigue, pendant certaine maladie [1], lui estant en cette ville. »

V. — Articles *du compte général de la ville de Salins, en* 1595, *relatant les divers payements faits à Hugues Sambin, en qualité d'architecte de cette ville, durant la guerre faite par le roi de France Henri IV à la Franche-Comté. — Archives de la ville de Salins.*

Fol. 174. — A maistre Huguet Sambin, architecteur, la somme de cinquente frans monnoie, que, par délibération du conseil, avoyent esté conclud luy seroient payez pour ses gages à luy accordez par moys, pendant qu'il sera amployer en ce lieu, et pour le moys de febvrier, comm'il appart par mandement de mesdictz sieurs du vingtième de febvrier quinze cens nonante cinq, et par sa quitance cy rendue, pour ce. . . . . XLV l.

Fol. 201. — A maistre Hugues Sambin, architect, la somme de dix huict frans sept groz monnoie, que, par délibération du conseil, avoyt esté conclud luy seroit payez pour les despens de bouche de luy et maistre Guillaume Bercin, masson, à leur arrivée à Salins, comm'il appart par ses parties et par mandement de mesdicts sieurs, du douzième d'apvril quinze cens nonante et cinq, et par sa quitance, cy rendue, pour ce. . . . . XVI l. XIII s VI d.

Fol. 224. — A maistre Hugues Sambin, maistre architecteur, la somme de cinquente frans monnoie, pour ses gages d'architect de ladite ville, à luy dehuz pour le moys de may, comm'il appart par mandement de mesdicts sieurs, du huictiesme de may quinze cens nonante cinq, et par sa quitance cy rendue, pour ce. . . . . XLV l.

Fol. 240. — A maistre Hugues Sambin, architect, la somme de cinquente frans monnoie, pour ses gages à luy accordez d'ung moys qui escherrat le derrier de jung, comm'il appart par mandement de mesdicts sieurs, du quinzième jour de jung quinze cens nonante et cinq, et par sa quitance, cy veluz et renduz, pour ce. . . . . . . XLV l.

[1] En marge de cet article des comptes de 1595, le copiste, dont la Bibliothèque de Besançon possède l'ouvrage, a écrit : « La ville paye les remèdes pour la vérole de dom Rodrigue. »

Fol. 263. — A maistre Hugues Sambin, architect, la somme de cinquente frans monnoie, que, par délibération du conseil, avoit esté concluД luy seroit payez pour ses gages d'ung moys à expirer le derrier de juillet, comm'il appart par maudement de mesdicts sieurs du vingt sixiesme de juillet quinze cens nonante et cinq, et par sa quitance cy rendue, pour ce... XLV l.

Fol. 277. — A maistre Huguet Sambin la somme de cinquente frans pour ses gages d'architect de ladicte ville du moys d'aoust, comm'il appart par mandement de mesdicts sieurs du vingt sixiesme d'aoust quinze cens nonante cinq et par sa quitance cy rendue, pour ce. . . . . XLV l.

VI. — La famille Sambin *à Saint-Claude du Jura.*

1330. — « Domnus Guydo Sambini, curatus de Septemmoncellis » : Septmoncel, près de Saint-Claude [1].

1452, 1455. — Jean Sambin, échevin de Saint-Claude [2].

1475, 1476, 1477, 1479, 1491, 1493, 1494. — Louis Sambin, conseiller de ville.

1492 (14 août). — Louis Sambin reçoit, comme notaire, l'acte de fondation, par Pierre d'Echallon, infirmier de l'abbaye de Saint-Claude, d'une chapelle de Notre-Dame dans la salle capitulaire de l'abbaye [3].

1492-1496. — « Ludovicus Sambini, notarius publicus de Sancto-Eugendo [4] », et « Henricus Sambini, burgensis Sancti-Eugendi Jurensis », sont indiqués comme frères [5].

[1] Archives du Jura, fonds Saint-Claude, liasse de Martigna. (Communication de M. Bernard Prost.)

[2] Cette indication et la plupart de celles qui vont suivre m'ont été gracieusement fournies par le R. P. Dom Paul Benoit, chanoine régulier, qui prépare une *Histoire de l'abbaye de Saint-Claude.*

[3] « Anno Domini millesimo quatercentesimo nonagesimo secundo et die decima quarta mensis augusti, venerabilis et religiosus vir frater Petrus de Eschallone, infirmarius hujus sacri monasterii, pro devocione sua edificari fecit in presenti capitulo capellam ibidem existentem, ad honorem beate Virginis Marie gloriose, quam fundavit et dotavit de duobus franchis annualibus....., prout in licteris dicte fundacionis super hoc confectis et per Ludovicum Sambini, notarium publicum de Sancto-Eugendo predicto, receptis, die et anno supra scriptis... » (*Necrologium Sancti-Claudii Jurensis :* manuscrit de la Bibliothèque de Besançon, f^os 89 et 90.)

[4] Avant de prendre le nom de Saint-Claude, la petite ville engendrée par l'abbaye de Condat, le plus ancien des établissements monastiques en Franche-Comté, s'appelait Saint-Oyan de Joux.

[5] Bibliothèque nationale, collection Moreau, 875, f^os 371, 376 v° et 378. (Communication de M. Bernard Prost.)

1496 (17 janvier). — Henri SAMBIN achète de Guillaume de Bruel la prévôté de Viry et le fief en dépendant[1].

1501, 1502. — Henri SAMBIN, échevin de Saint-Claude.

1505-1536. — Henri SAMBIN, conseiller de ville : il est plusieurs fois qualifié *noble*.

1557 (2 avril). — Testament de Berthe SAMBIN, fille de Henri Sambin et femme de Guillaume Vincent, instituant ses héritiers universels Louis de Boisset et sa femme Claudine de la Rive[2].

La porte qui fermait la rue descendant du château à la place située devant l'église dédiée à saint Claude, s'appelait *Porte Sambine*[3].

Le vallon, d'une lieue au moins, qui se trouve entre la *Chaux-Berthaud* et *Prémanon*, s'appelle encore *Combe-Sambine*. Il était de condition franche, comme les terres défrichées par les bourgeois dans les communaux de la ville.

VII. — LA SCULPTURE *sur bois à Saint-Claude du Jura au seizième siècle.*

« Le lundi (6 juillet 1503) vint Monseigneur à Sainct-Glaude..... La villette est assés bonne, assise entre montaignes, et l'entrée de la France-Comté. La plus grande marchandise que l'on faict illec est ouvrages de bois, come patrenostres, sainct-glaudes, pinges, ciflos, louces, escuelles, etc. » [c'est-à-dire chapelets, statuettes de saint Claude, peignes, sifflets, cuillers de bois, écuelles, etc.]. (Antoine DE LALAING, *Premier voyage de Philippe le Beau* : dans la *Collection des voyages des souverains des Pays-Bas*, t. I, publ. par GACHARD, p. 295.)

Claudianum oppidum. « Incolæ autem ex buxo et aliis radicibus quæstum non minimum capiunt, quibus cochlearia, fistulas, tubas, classica, præcatorios globulos, et alia, conficiunt, quæ inde ad exteriores terras exportantur. » (Gilberti COGNATI *Burgundiæ superioris descriptio*, Basileæ, in-12, p. 66.)

« Les habitants de St-Claude font un négoce qui n'est pas de peu d'importance, avec le buis et d'autres racines dont ils fabriquent des cuillers, des flûtes, des trompettes, des chapelets, des trompes, et d'autres objets qui s'exportent dans le monde entier. » (*Description de la Franche-Comté*, par Gilbert COUSIN, de Nozeroy [année 1550], traduite par Achille CHEREAU. Lons-le-Saunier, 1863, in-12.)

[1] ROUSSET, *Dictionnaire des communes du Jura*, t. VI, p. 283.

[2] *Ibid.*

[3] Les vestiges, absolument dénaturés, de la *Porte Sambine* m'ont été montrés, en avril 1889, par mon ami Charles THURIET, président du tribunal de Saint-Claude et, à ses heures de loisir, poète distingué.

« Cælius Curion, savant Piémontais, écrivait... à Gilbert Cousin, chanoine de Nozeroy, qui lui avait envoyé un vase en buis de la fabrique de Saint-Claude.

« Curion, qui était à Bâle, compare l'ouvrage de Saint-Oyen-de-Joux aux vases d'Alcimédon, dont Virgile a célébré l'élégance et la beauté dans sa troisième Églogue; et Curion ajoute que si ce grand poète eût connu les chefs-d'œuvre du mont Joux, il eût méprisé ceux dont il nous donne une si haute idée.

« C'était une manière polie de remercier Gilbert Cousin du vase qu'il en avait reçu...

« Ce qui cependant est digne d'attention, c'est que les vases d'Alcimédon étaient de bois de foyard, *pocula fagina*, et que si, du temps du poète latin, on savait ciseler le bois de hêtre en Grèce ou en Italie, il n'est point hors de vraisemblance qu'on sût, au milieu du seizième siècle, ciseler le buis sur le mont Jura : le buis étant par sa dureté beaucoup plus propre à la ciselure que le hêtre... » (L'abbé Mermet, *Histoire de l'art à Saint-Claude*, dans l'*Annuaire du Jura* pour 1842, p. 319-320.)

Voici le texte de Cælius Curion qui concerne le vase en bois ciselé à Saint-Claude du Jura :

« Cælius S. G. C. N. S. P. D. per Christum Jesum.

« Diu equidem fateor, literas a Cognato meo, viro omni humanitatis genere perpolito, expectavi..... Dum enim in hac sum cogitatione defixus, ecce fores pulsat quidam, venit ad me. Video eum esse, qui mihi primas attulerat æstate superiore literas a te : reddit epistolam. Illico manum tuam elegantem agnovi, sustuli manus : aperio, avidè lego, solidam elegantiam et suavitatem recognosco... His omnibus accessit, quod nos pulcherrino munere donasti, eoque à Musis quas colimus nequaquam abhorrente. Nam Bacchus et Apollo idem sunt, si veteribus credimus... Lagenæ vero forma et artificio quid venustius? Laudavit quidem pastor ille Menalcas, apud Maronem nostrum, divini opus Alcimedontis. Verum si ista vestra toreumata, quæ ad D. Claudii elaborantur (qui utinam ob hoc solùm adiretur) vidisset, ne sua illa præ istis contempsisset, quare cùm pro tam eleganti munere, tum pro isto erga me animo, tibi quas possum gratias ago... Basileæ, nonis januarii, 1588. » (Cælii S. Curionis *selectæ epistolæ*, ap. Ol. Fulv. Moratæ *opera*, Basil., 1570 et 1580, p. 320-321.)

VIII

L'ORFÈVRE JEAN DE GANGOYNIERIIS

COMMANDE D'UNE NEF D'ARGENT PAR LES CONSULS DE GAP.

(1406.)

L'usage des joyaux et objets d'ofèvrerie était fort répandu aux quatorzième et quinzième siècles ; cependant le nombre de leurs centres de fabrication devait être assez restreint à cette époque ; c'était dans l'entourage des grands seigneurs seulement ou dans les villes habitées par une opulente bourgeoisie que se groupaient les artistes et les ouvriers capables de travailler avec habileté les métaux précieux.

Les travaux récents de M. Müntz ont démontré que le mouvement artistique était particulièrement important dans la sphère d'action de la cour papale d'Avignon. Les orfèvres avignonnais étaient devenus les fournisseurs habituels des églises, des villes et des seigneurs du sud-est de la France. J'ai déjà eu l'occasion de signaler il y a quelques années la commande faite en 1416 par le chapitre de Saint-Mary de Forcalquier à l'orfèvre Jean le Pot, Douaisien transplanté à Avignon, d'un reliquaire destiné à renfermer les os du bras de son saint patron [1]; voici une preuve nouvelle de l'importance acquise par les orfèvres avignonnais. Elle nous fera connaître au surplus les difficultés contre lesquelles avaient à lutter les magistrats des petites villes au quinzième siècle lorsqu'ils voulaient se procurer un objet d'art exigeant une certaine délicatesse d'exécution que ne pouvaient atteindre les ouvriers inexpérimentés qu'ils avaient sous la main.

En 1404, un évêque nouveau vint s'asseoir sur le siège épiscopal de Gap ; il se nommait Jean de Saints et appartenait à une famille noble et puissante du Languedoc. Sa nomination coupait court à de longues difficultés et à une vacance de siège, le dernier évêque élu,

[1] Voir notre édition de l'*Obituaire de Forcalquier* (Digne, 1887), p. 29.

Raymond de Bar, n'ayant jamais été reconnu par le Pape, pour des raisons qu'il est inutile de développer ici. Les consuls de Gap voulurent, suivant l'usage, témoigner par un don de joyeux avénement leur fidélité à leur nouvel évèque qui était aussi leur seigneur temporel, et ils convoquèrent à cet effet le conseil de la ville dans l'église de Saint-Étienne, lieu ordinaire de ses réunions. Les conseillers, après en avoir délibéré, se décidèrent à offrir à Jean de Saints une nef ou surtout d'argent [1].

L'usage de cette pièce d'orfèvrerie est très connu; elle était l'ornement habituel de la table des grands seigneurs et même de celle des bourgeois les jours d'apparat. Sa forme était celle d'un navire pourvu de ses mâts et de ses agrès, et dont la carène reposait sur un large entablement; il y était supporté par des feuillages, des animaux, des tourelles ou autres figures architecturales. Le plus souvent des groupes de petits personnages en métal émaillé étaient disséminés sur le pont ou le piédestal; des scènes y étaient représentées dont l'Ancien, le Nouveau Testament et les romans de chevalerie fournissaient le sujet.

Ces joyaux étaient en argent, en vermeil, en or même, enrichis d'émaux, incrustés parfois de pierres précieuses. On les plaçait au milieu de la table; dans la coque du navire, sur son pourtour et son piédestal étaient rangés les gobelets, les cuillers, les fourchettes des invités; ils devaient les prendre eux-mêmes. Les manuscrits nous offrent de nombreuses représentations de ces surtouts d'orfèvrerie, mais il est à peine besoin de dire qu'il en existe à peine un ou deux spécimens dans les Musées, et encore de second ordre au point de vue de l'art et de la matière; leur dimension et le métal dont ils étaient faits les condamnaient par avance à la destruction.

Voici, du reste, la description de quelques nefs du commencement du quinzième siècle, c'est-à-dire contemporaines de celle qui fut commandée par les consuls de Gap; elle est extraite des inventaires des joyaux des princes d'Orléans-Valois dont je prépare depuis plusieurs années la publication [2].

[1] La plupart des renseignements suivants sont extraits des registres des délibérations de la ville de Gap.

[2] Ces inventaires sont conservés dans les pièces originales du Cabinet des titres de la Bibliothèque nationale, au mot *Orléans*.

Commençons d'abord par quelques nefs de petites dimensions ou ne paraissant pas avoir eu une valeur artistique exceptionnelle :

« Une petite nef de cristal garnie d'argent doré par les bords.

« Item une grant nef d'or à deux chasteaux aux bouts, assise sur « des lévriers.

« Item une autre nef d'or esmaillée de petits esmaulx aux armes « de France, et à chascun des bouts d'icelle nef a un serpent tenant « un annelet en sa bouche.

« Item une autre nef a un porc-espy. »

Je finirai par la nef suivante, qui paraît avoir été une œuvre d'art de premier ordre :

« Une grand nef d'or par pièces : c'est assavoir le corps d'icele « garni autour d'ymages de haulte taille (de haut relief) et autour « d'icelle douze ymages des douze appostres esmaillés de diverses « couleurs avecques deux chasteaux servans aux deux bouts d'icelle « nef, sur lesquels chasteaux a deux ymages l'une de Notre-Dame « et l'autre d'un ange. Item de ladite nef une croix en manière de « vouste sur laquelle a quatre évangélistes esmaillés et quatre « autres non esmaillés, et sur laquelle vouste une grant croix faicte « en manière de voille esmaillée d'azur et sommée de fleurs de liz « d'or, et un crucifix et huict anges d'or esmaillés de blanc ; « autour dudict crucifix et dessus le bout dudict voille et croix, « Dieu le père esmaillé de plusieurs couleurs, tenant une pomme « (boule) d'or en sa main et un dyadème, tout d'or. Item de ladicte « nef plusieurs autres personnages c'est assavoir un empereur et « un roy armés, dont les harnois (cuirasses) d'iceulx sont d'argent ; « un ange armé dont le harnois est d'argent ; deux autres ymages « en façon de Dieu le père, esmaillés de plusieurs couleurs, et « huict ymages d'Adam et Ève, esmaillés de blanc comme nus, et « un pillier d'or servant à ladicte nef. Item de ladicte nef six grans « pièces de plusieurs feuilles d'or où il y a pommes esmaillées de « rouge clair. Item de ladicte nef cent quatre perles et demie grosse « de compte (petites perles) de plusieurs sortes, avec cinquante « deux pièces de feuillage d'or et en chascune feuille trois perles. « Item de ladicte nef trente un balais (rubis) de diverses sortes. « Item de l'entablement de ladicte nef, ouquel a six tourelles, une « terrasse esmaillée de vert avecque une tige d'arbre pour soutenir « ladicte nef, tout d'argent doré. »

La nef commandée par les consuls de Gap ne devait être sans doute ni aussi compliquée ni aussi surchargée de figures, ni en métal aussi précieux; elle devait être en argent, sans perles ni pierres fines. Les descriptions précédentes n'étaient cependant pas inutiles pour faire connaître ce que pouvaient être son ornementation et sa forme générale.

Les magistrats gapençais, quand leur résolution d'offrir un joyau à leur nouvel évêque eut été approuvée par l'assemblée des notables citoyens, envisageant l'impossibilité où ils étaient de trouver dans leur ville un artiste capable d'exécuter une œuvre d'art, choisirent un délégué, on disait alors un syndic, et l'envoyèrent à Avignon muni de leurs pleins pouvoirs et porteur d'une somme d'argent assez importante. L'élu fut le consul Jean Thomas, qui ne tarda pas à partir, accompagné d'un valet comme lui armé et monté sur un vigoureux cheval.

Les routes étaient en effet mauvaises et peu sûres; des voleurs et des routiers les infestaient. De 1368 à 1415 le Dauphiné et surtout les frontières du Dauphiné et de la Provence furent dans un état continuel de trouble et de désordre, dû au passage des grandes compagnies, à la révolte du vicomte de Turenne contre la comtesse de Provence et à quelques autres causes encore. Voyager la nuit était donc impossible; il fallait faire route le jour et par petites étapes pour pouvoir coucher chaque soir en lieu de sûreté.

L'itinéraire choisi par Jean Thomas fut sans doute le plus court, celui qui de Gap se dirige vers Avignon en passant par les bourgs de Serres, Orpierre, le col de Perthy et la petite ville du Buis.

Arrivé dans la capitale du Comtat, Jean Thomas s'adressa à un orfèvre qu'on lui avait recommandé, nommé Jean de Gangoynieriis, et lui donna ses ordres; le prix convenu pour la nef fut de 9 florins 7 gros le marc, matière et travail compris. Ce prix est fort élevé et témoigne que la main-d'œuvre et le travail artistique n'étaient pas sans importance. Le mandataire des consuls déposa entre les mains des magistrats d'Avignon une somme de 31 florins comme garantie de l'exécution de sa promesse de revenir prendre et payer la nef commandée, et il reprit la route du Dauphiné.

Quel était ce Jean de Gangoynieriis ou des Gangoinières? Aucun document ne nous permet de le préciser. Était-il Français ou Ita-

lien? Je l'ignore. La forme latine de son nom autorise l'une et l'autre supposition, et il apparaît aujourd'hui pour la première fois parmi ceux des artistes avignonnais.

Plusieurs mois s'écoulèrent; pendant que Jean de Gangoynieriis menait à bonne fin son surtout de table, l'évêque auquel il était promis avait fait son entrée solennelle dans sa ville épiscopale et juré, suivant l'usage, de respecter les franchises et libertés de ses sujets; il attendait impatiemment le don qu'on lui avait annoncé, et les consuls n'étaient pas moins désireux d'en finir. Enfin au mois de juin on eut avis que l'objet était terminé; il ne s'agissait plus que de l'aller querir.

L'infatigable Jean Thomas enfourcha derechef son cheval, et, accompagné de son valet, il reprit le chemin d'Avignon. Il y était arrivé le 7 juillet et constatait avec satisfaction qu'en effet la nef était terminée et bien terminée. Il régla son compte avec l'orfèvre : l'objet pesait 12 marcs et 3 onces, à 9 florins 7 gros le marc; la somme totale était de 115 florins et quelques gros; il avait déjà déposé 31 florins, restaient 84 florins 14 sous 3 deniers, qu'il remit à Jean de Gangoynieriis, dont il tira la quittance suivante en patois avignonnais. L'emploi de cette langue vulgaire me porterait à croire que l'orfèvre était Provençal.

« Item ay receuput de Johani Thomas, sindic de Gap, florins « octanta octo, solidos XIIII, denarios tres, que resta d'una nau que « pesa marcs XII, uncias tres, per florins nou, grossos septem lo « marc, la dita nau a aguda lo dich Johan Thomas, et per resta « d'aquesta nau confessa aver agut florins octanta octo e gros septem « et deniers tres del dich Johan Thomas. Scritha en Avignon, lo « Ve jort de Julho l'an M. IIIIc VI. »

Jean Thomas se mit immédiatement en mesure de retourner à Gap, mais il oubliait un accessoire essentiel, un étui dans lequel il pût renfermer le précieux joyau et le placer sans crainte de le voir se briser, en croupe derrière lui sur son cheval. Il s'en aperçut heureusement et retourna chez l'orfèvre qui lui fournit un écrin moyennant la somme de 3 florins, ainsi que le constate la quittance suivante :

« Anno a nativitatis Domini M. IIIIc sexto, et die VII Julii, « Johannes de Gangoynieriis, habitator Avinionis, confessus fuit se « habuisse et recepisse a discreto viro Johanne Thomacii, sindico

« civitatis Vapincensis, pro factura unius stoy [1] seu custodie cujusdam « navis argenti, videlicet tres florenos auri currentes in Avinione, « de quibus tribus florenis dictus Johannes se tenuit pro quieto et « pagato, et ipsum Johannem Thomacii quictavit de eisdem. In « cujus rei testimonium hanc apodixam sibi fecit per Petrum de « Paiano, clericum de Blandis, Carpentoratense diocesis, publicus « apostolica et imperiali auctoritate notarius, in presentia Baudoni « Boerii, de Vapinco, et Benedicti Bastassii, clerici Mimatensis [2]. « Ita est, Petrus de Paiano. »

Jean Thomas partit enfin d'Avignon, toujours dans le même équipage, mais portant en outre le précieux écrin, et reprit le chemin difficile des montagnes; il ne paraît pas avoir fait de fâcheuse rencontre; mais, soit maladresse, soit accident, la boîte qui renfermait le délicat joyau subit un choc, et, ouverte à la prochaine halte, elle montra les ravages qui s'étaient produits dans ses flancs. Ils étaient moins grands qu'on n'aurait pu le craindre, un seul fragment de la nef s'était brisé, mais le reste était intact. La perplexité de Jean Thomas dut être sans égale : en continuant sa route vers Gap, il s'éloignait des lieux civilisés dans lesquels il aurait pu trouver un orfèvre capable de réparer le mal; d'autre côté, retourner une troisième fois à Avignon, recommencer encore ce pénible et même dangereux voyage, était bien dur. Il s'arrêta à un moyen terme et s'enquit partout sur sa route s'il n'existait pas dans le pays un maréchal ferrant, un *faure,* comme on le nommait encore dans l'idiome à moitié latin de la contrée, assez intelligent pour savoir faire une soudure. Ses recherches furent couronnées de succès; une goutte d'étain coulée à propos sur l'endroit endommagé rétablit tout l'ouvrage, et la nef, replacée dans son écrin, arriva dès lors sans encombre à Gap.

Les documents que nous avons pu consulter sur cette affaire ne nous permettent pas de connaître l'impression éprouvée par la population et les consuls de Gap à l'aspect du joyau ciselé par Jean de Gangoynieriis; il resta longtemps exposé sous les yeux du public, car à l'arrivée de Jean Thomas l'évêque Jean de Saints était absent, et l'on dut remettre jusqu'à son retour la cérémonie solen-

[1] *Stoy,* évidemment étui; on ne trouve pas ce mot dans les glossaires.
[2] *Mimatensis,* du diocèse de Mende.

nelle de la remise de la nef faite à son intention. Ce retour se fit attendre plusieurs mois; Jean Thomas était arrivé à Gap vers le 15 juillet 1406, et l'évêque revint dans sa ville épiscopale dans les premiers jours d'octobre seulement.

Le 15 octobre, le conseil de la ville pensa qu'il était urgent de se débarrasser d'un objet d'art délicat et fragile auquel on craignait à chaque instant de voir survenir quelque détérioration. Autorisés par leurs collègues, deux des consuls ou syndics, Jean Thomas et Pierre Balbe, se dirigèrent aussitôt vers le palais épiscopal, faisant porter par leurs valets de ville vêtus de vert, couleur de Gap, le précieux écrin. L'évêque avait été sans doute prévenu; on le trouva entouré de quelques notables personnages, entre autres des chevaliers Antoine d'Abon et Guillaume des Vieux, et de trois ecclésiastiques, Lantelme Philippe, Lantelme Aymeri et Jacques Pugnet.

L'évêque accepta le cadeau de la ville de Gap avec grâce et avec beaucoup de reconnaissance (*gratis et cum maximo honore*, dit le texte du procès-verbal), et il chargea les syndics de transmettre à la ville et à ses représentants ses remerciements (*regraciando universitati predicte quantum potuit*).

Là s'arrête le manuscrit qui nous a servi de guide [1]. Que devint la nef de Jean de Gangoynieriis? L'évêque Jean de Saints fut appelé quelques années plus tard, en 1409, à un autre siège épiscopal, et il emporta sans doute avec lui l'objet d'art qui lui avait été donné; transmis à ses héritiers, il ne tarda pas probablement à être fondu et converti en monnaie, sort commun à la plupart des joyaux de cette époque. En effet, au quinzième siècle, les bijoux en métal précieux étaient la caisse d'épargne des personnages opulents, qui mettaient ainsi en réserve des valeurs facilement réalisables dans un bref délai. Un prince avait-il besoin d'argent, les documents contemporains nous le montrent à chaque instant faisant *dépecer*, c'est le terme consacré, les objets d'art les plus précieux, en réservant seulement les pierreries et parfois quelques petits groupes de figurines finement ciselées et émaillées que l'on

[1] Tous les faits précédents sont consignés dans les procès-verbaux des délibérations du conseil de la ville de Gap, ms. des Archives municipales de cette ville, et dans les comptes consulaires qui les accompagnent.

pouvait utiliser, et envoyant le reste à la fonte, quelle qu'en fût du reste la valeur artistique.

Il ne nous reste plus qu'une seule question à examiner, c'est celle du poids approximatif, de la valeur intrinsèque et de la valeur réelle de la nef commandée à Jean de Gangoynieriis par les consuls de Gap.

Nous avons vu plus haut qu'elle pesait 12 marcs 3 onces; malgré les variations du poids du marc de province à province et de siècle à siècle, on peut lui attribuer un poids moyen de 220 à 250 grammes. 12 marcs 3 onces correspondent donc à peu près à 3 kilogrammes, et tel devait être en effet le poids de la nef offerte à Jean de Saints.

A 9 florins 7 gros le marc (le florin provençal valait 12 gros), cela produit exactement un total de 115 florins. Or le florin pesait 3 grammes d'or fin et une fraction, et équivalait à environ 12 francs de notre monnaie; mais cette valeur intrinsèque était de beaucoup dépassée par la valeur relative, et ce n'est pas 12 de nos francs que vaudrait le florin du quinzième siècle à la puissance actuelle de l'argent, mais de huit à dix fois cette somme.

Je pense qu'on ne peut être taxé d'exagération en fixant à 100 francs la valeur du florin d'or en 1406 et en évaluant le prix réel de la nef offerte par les consuls de Gap à leur évêque à 11,000 ou 12,000 francs. Ajoutez à ce chiffre 3 florins pour l'écrin et 12 (c'est le prix indiqué dans les comptes consulaires) pour deux voyages de Gap à Avignon, soit une valeur relative de 1,500 à 1,800 francs, et nous devrons évaluer tous les frais incombant à la ville de Gap à cette occasion à plus de 13,000 francs.

J. ROMAN,
Correspondant du Comité des Sociétés
des Beaux-Arts, à Embrun.

IX

LE PONT NOTRE-DAME, A MENDE

MONUMENT HISTORIQUE CLASSÉ

NOTES

Deux qualités de pierre ont été employées à la construction du pont : le tuf et le calcaire arénacé.

Le tuf, à cause de sa légèreté, à la voûte des arches; le calcaire, à cause de sa résistance aux intempéries du climat, domine dans les autres parties de l'édifice. Les magnifiques clochers de la cathédrale de Mende sont construits avec la pierre de calcaire arénacé.

Parmi les monuments historiques du département de la Lozère, figure le pont Notre-Dame, sur le Lot, à Mende [1].

Monument du moyen âge, il est remarquable par ses larges dimensions, sa solidité et son antiquité. Pendant des siècles, il a pu résister aux terribles et fréquentes inondations de la rivière.

On ne connait pas la date précise de la construction de ce pont; toutefois un document de nos Archives, de l'année 1229, le mentionne [2]. C'était alors le seul pont en pierre que possédât la ville de Mende; « il servait au passage des villes et lieux de ce diocèse et de celles de Velay, Vivarais, Auvergne et Dauphiné ».

En 1365, ce pont est désigné sous le nom *del pon Peyrenc,* c'est-à-dire pont en pierre (*prope pontem lapideum*).

Au quinzième siècle, une petite chapelle, sous le vocable de Notre-Dame, fut construite sur un avant-bec du pont entre la grande arche et la moyenne : dès lors le pont Peyrenc prit le nom de pont Notre-Dame.

En 1496, le Chapitre cathédral permit de placer une petite cloche à la chapelle; autorisation limitée à la volonté des chanoines.

On signale, vers cette époque, l'enlèvement furtif de divers

[1] Voir pl. IV.
[2] Archives départementales, G. 252.

VUE DU PONT NOTRE-DAME, A MENDE

Planche IV

COUPE DU PONT

objets et ornements de la chapelle, et du tronc destiné à recevoir les offrande sdes fidèles.

En 1549, un chanoine, M. André de Gramond, fonda une messe basse en l'honneur de la glorieuse Vierge Marie, à dire tous les dimanches et festivités de Notre-Dame. Le recteur de l'église paroissiale de Saint-Gervais, ou un autre prêtre par lui désigné, devait dire cette messe à la chapelle du pont.

Un legs assez curieux fut fait à ce petit sanctuaire, en 1687, par une dame, Marguerite Pélissier, femme de Jean Malige. Elle donne à l'autel du pont Notre-Dame son *coutilhon de futaine* pour en faire un devant d'autel.

Malgré sa solidité, l'antique pont fut endommagé à diverses reprises; mais il resta debout. Il fut réparé en 1662.

Dans les premières années du dix-huitième siècle, une partie de l'avant-bec du grand arceau fut emportée. Nous lisons à ce sujet dans le registre des délibérations consulaires de la ville de Mende : « Du 7e septembre 1708. Par devant M. de Bardon de Chabanes, maire et président, assemblés MM. les consuls et conseillers politiques, etc., M. Laurans, premier consul, a dit qu'une partie de l'avant-bec du grand arceau du pont Notre-Dame ayant été emportée depuis quelques années par les inondations, on a entrepris, par deux fois, de le remettre, ce qu'on a fait avec de grandes dépenses; mais comme on n'a fait qu'y introduire de grosses pierres avec du mortier, qui n'a jamais pu faire de prise, ce qu'on y a fait n'a pas été de durée, et l'ouverture en est à présent devenue plus grande, et il est nécessaire d'y pourvoir, à faute de quoy il est à craindre que ce pont n'aille bientôt en ruine, et que, pour y réussir, il croit qu'après avoir rempli le vide avec de gros quartiers de pierre de taille, bien unie, attachés ensemble par des crampons et des coins ou peignes de fer, il faut encore garnir cette pointe de l'avant-bec d'un gros chaine canelé qui sera attaché par des clés de fer et bandes de toute la hauteur nécessaire et en présence de quelques-uns de MM. du Conseil. »

L'avis du Conseil fut approuvé, séance tenante, et ensuite exécuté.

Le plan ci-dessus[1] donne les dimensions du pont : la grande arche, de forme ogivale, a 20m,20 d'ouverture et 7m,80 de hauteur sous

[1] Voir pl. IV.

clef. L'autre arche, rive gauche du Lot, a 10^{m},30 d'ouverture. La troisième, cachée par le limon laissé par les inondations, a 4^{m},30 d'ouverture.

Dans sa séance du 2 décembre 1793, la Société populaire de Mende arrêtait que le pont Notre-Dame serait appelé dorénavant : *le pont de la Raison.*

Tels sont les quelques renseignements historiques qui se rattachent à cet antique pont. La chapelle n'existe plus, mais le vieux monument est resté debout et paraît disposé à résister pendant des siècles encore aux ravages des eaux.

Ferdinand André,
Archiviste, Correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts, à Mende.

X

ANTOINE TALCOURT ET NICOLAS LAGOUZ

DEUX DÉCOUVERTES POUR L'HISTOIRE DE L'ART FRANÇAIS

UN PEINTRE IGNORÉ — UN TABLEAU INCONNU

L'*Inventaire général des richesses d'art de la France* aura cet avantage, entre autres, de faire retrouver nombre de tableaux perdus, de révéler nombre de peintres et sculpteurs ignorés.

En préparant l'inventaire de l'église de Beaufort (Maine-et-Loire), nous avons ainsi retrouvé une œuvre très remarquable d'un peintre du règne de Louis XIII, Nicolas Lagouz, et nous avons pu enrichir la liste des artistes peintres d'un nom tout à fait inconnu jusqu'ici, celui d'Antoine Talcourt.

On trouve cette signature *A. Talcourt invenit* à l'angle inférieur, à droite, d'un tableau représentant l'*Annonciation*, haut de 1^{m},65, large de 2^{m},50, retouché au commencement de ce siècle par une main trop inexpérimentée. On attribuait communément

cette toile à Mignard, sans aucun prétexte sérieux d'ailleurs; mais il y a des noms propres qui doivent à leur renommée de devenir en quelque sorte des noms collectifs, personnifiant un art, une époque : dans la foule insuffisamment instruite, un beau portrait du dix-septième siècle est presque toujours un « Mignard », comme toute antiquité romaine est invariablement un monument « du temps de Jules César ».

L'intérêt particulier qu'offre l'*Annonciation* de Beaufort est l'idée singulière qu'ent le peintre de figurer la Vierge Marie sous les traits de Mme de Montespan. La tête légèrement inclinée, à demi agenouillée, sur la gauche, à côté d'un prie-Dieu, la robe échancrée à la gorge, mais les yeux modestement baissés, la Vierge reçoit le message de l'ange Gabriel, qui devant elle a mis un genou en terre; sa réponse est inscrite en lettres capitales romaines, au milieu de la scène : « *Fiat mihi secundum verbum tuum.* » Dans les nuages, le Père Éternel apparaît au milieu des anges. Une sorte de portique à droite laisse voir un paysage. La tête de la Vierge est fort jolie; les mains sont bien dessinées; l'ensemble, quoique un peu archaïque, paraît bien conçu. La figure de l'ange Gabriel, entourée de cheveux blonds bouclés, très belle et bien conservée, est évidemment un portrait auquel nous n'avons pu jusqu'ici donner un nom. Quant au portrait de Mme de Montespan, il suffit, pour enlever tous les doutes, non seulement de comparer le tableau de Talcourt au portrait de la galerie de Versailles, mais encore de considérer les traces encore très visibles, à droite, d'un blason entouré de lambrequins, et portant un écu *fuselé d'argent et de gueules de 6 pièces*, qui est de Rochechouart. Or le duc de Saint-Simon rapporte, en ses *Mémoires*[1], qu'aussitôt après sa rupture avec son mari, Mme de Montespan reprit les armoiries de sa famille.

L'*Annonciation* de Talcourt n'a pas de date. Il est probable qu'elle fut composée lorsque la marquise de Montespan vint en Anjou habiter la maison du Jagnenau, à Saumur, à quelques lieues de Beaufort, et tout près de Fontevrault, dont sa sœur était devenue abbesse générale, le 16 août 1670. Saint-Simon dit qu'à ce moment-là, Mme de Montespan, sans se faire religieuse comme

[1] SAINT-SIMON, *Mémoires*, édition Cheruel (Hachette, 1881), t. XII, p. 99.

Mlle de la Vallière, mena une vie de grande piété et donna tous ses biens aux pauvres et aux églises. Il n'est pas invraisemblable que cette scène fut peinte comme une sorte d'*ex-voto* pour Notre-Dame de Beaufort : les inventaires de 1683 et de 1788, les seuls que nous ayons pu consulter, ne font mention d'aucuns tableaux.

De longues recherches faites dans les Archives communales de Beaufort nous ont fourni du moins la date de la naissance et la date de la mort d'Antoine Talcourt. Nous y voyons (série GG. 10, fol. 716) que le 18 août 1685 a été inhumé dans le cimetière de cette ville, « Antoine Tallecourt, peintre, âgé de 46 ans, ou environ ». Ailleurs (série GG. 6, fol. 389), nous trouvons en effet l'acte de baptême de cet artiste, « fils de René Talcourt et de Germaine de Chaille », à la date du 18 septembre 1638. Nous apprenons en outre que « Antoine Talcourt, peintre », épousa, le 15 juillet 1670, Marie Le Douvre, d'une famille de robe, établie à la sénéchaussée de Beaufort, et dont il eut au moins un fils.

En signalant cette curieuse toile de l'*Annonciation*, il y a donc lieu de relever le nom d'Antoine Talcourt, peintre, né à Beaufort, le 17 septembre 1638, mort au même lieu, le 18 août 1685, et dont le nom était tout à fait inconnu.

Nicolas Lagouz eut une bien autre notoriété. Ses contemporains le qualifièrent de « fameux peintre [1] » et de « peintre grandement estimé pour peindre [2] ». Malheureusement aucune œuvre de lui n'était connue de notre temps, et ne permettait de voir si, sous ces épithètes laudatives, il n'y avait pas plus de place à l'amitié qu'à la vérité. Dans ses *Artistes peintres angevins*, publiés en 1872 [3], M. Célestin Port le déplorait, devant se borner à rappeler quelques lignes de la biographie de Nicolas Lagouz, né à Angers, le 2 décembre 1597, de Jean Lagouz, peintre estimé, et membre d'une famille d'artistes, orfèvres, verriers et peintres, que l'on rencontre en Touraine [4], au Maine et à Angers,

[1] Archives de la mairie d'Angers, série GG, n° 118.

[2] *Journal de Louvet*, ms. de la Bibliothèque d'Angers, publié en 1856, dans la *Revue de l'Anjou*, t. II, p. 360.

[3] *Revue des Sociétés savantes des départements*, t. III, et à part, p. 44; — *Dictionnaire historique de Maine-et-Loire*, t. II, p. 437. — *Revue de l'Anjou*, t. XVIII, p. 346.

[4] Le Dr E. GIRAUDET, *Les Artistes tourangeaux* (*Mémoires de la Société*

dès le commencement du seizième siècle. On croit que Nicolas Lagouz alla étudier en Italie. Il revint certainement dans son pays natal, car on le voit inhumer à l'église collégiale de Saint-Maurille d'Angers, le 8 avril 1663. Trente ans plus tôt, il avait travaillé avec son père à la décoration des murs, aujourd'hui détruits, du cloître des Cordeliers, où il fit « grand nombre de riches tableaux à huile[1] ».

En examinant avec soin une magnifique *Adoration des Mages* (1m,60 de largeur sur 2m,50 de hauteur) dans l'église de Beaufort, nous avons été assez heureux pour découvrir, sur le bord noir du cachemire d'un roi mage, la signature ci-dessous, en lettres rouges :

N. LAGOUZ
pinxit
1636.

L'œuvre ne dément pas le jugement des chroniqueurs; elle le justifie pleinement. Le tableau de Nicolas Lagouz est une page de « grand peintre ». Le dessin est irréprochable; la couleur, d'une parfaite harmonie et d'une douceur de ton remarquable; la lumière est distribuée sur tous les personnages avec un art consommé.

A gauche, sous un toit de chaume, la Vierge, assise, a sur ses traits une joie anxieuse et une sérénité qui sied à l'heureuse Mère d'un Dieu fait homme pour souffrir les derniers tourments. Sur ses genoux, l'Enfant divin sourit et bénit les adorateurs. Saint Joseph debout, à l'arrière-plan, se tient près de Marie. Un mage vénérable, vieillard à longue barbe blanche, la tête découverte, est prosterné devant Jésus. Toute cette scène est vivement éclairée par l'étoile miraculeuse. Les autres mages sont debout, vers la droite; l'un, la tête ceinte d'un turban, revêtu d'un riche cachemire que soutient un petit page, porte la myrrhe qu'il va présenter; le mage noir, venu d'Éthiopie, porte l'or; il a sur la tête une couronne à l'antique d'or, et, comme les deux autres, il est accom-

archéologique de Touraine, t. XXXIII), 1883, p. 240, cite un Guillemin Lagoux, maître peintre et vitrier, à Tours, dès 1498.

[1] *Journal de Louvet*, ms. de la Bibliothèque d'Angers, publié en 1856, dans la *Revue de l'Anjou*, t. II, p. 360.

pagné d'un caudataire. Tout à fait à droite, se voit un guerrier debout, casque en tête.

Un très petit tableau anonyme du Musée de Saint-Étienne (Loire) nous a paru représenter l'*Adoration des Mages* dans le même style et à peu près avec les mêmes dispositions.

Nous aurions voulu faire reproduire ces tableaux par la photographie; nos tentatives ont été vaines, la place occupée par les œuvres de Nicolas Lagouz et d'Antoine Talcourt est trop obscure, et l'éloignement n'est pas suffisant pour la perspective qu'exige l'objectif : les deux toiles étant en quelque sorte scellées dans les boiseries de la décoration de l'église, on ne pouvait, d'autre part, songer à les déplacer sans les exposer à des détériorations qu'il fallait éviter avant tout.

Nous n'en avons pas moins cru bon de signaler cette double découverte, intéressant à la fois l'Art et l'Archéologie de notre pays.

Joseph DENAIS,
De la Société archéologique du Maine, à Paris.

XI

LE PONT D'AVIGNON

Le pont d'Avignon est-il réellement, comme le dit M. de Saint-Venant dans une publication posthume, sous ce titre : *Saint Bénézet, patron des ingénieurs,* un de ces faits miraculeux, nés au milieu d'un peuple arriéré, n'ayant aucune notion de construction, ou bien est-ce une de ces œuvres écloses dans un milieu exercé, instruit et expérimenté?

C'est ce que je me propose d'examiner ici.

Dans un langage imagé et poétique, le chroniqueur Raoul Glaber (p. 237) s'exprime ainsi : « On aurait dit, au sortir de l'an mille, que le monde secouait les haillons de son antiquité pour revêtir une blanche robe d'église. » En 1177, ces construc-

tions, d'abord simples et petites, sont devenues des chefs-d'œuvre de grandeur, de style, de difficultés vaincues, et cela d'un bout à l'autre de la France. Le comtat Venaissin n'est pas resté étranger à ce mouvement.

Nous retrouvons ces témoins du dixième au douzième siècle, à Saint-Front de Périgueux, à Cluny, à Vézelay, à la Charité-sur-Loire, à Saint-Étienne de Nevers, à Notre-Dame du Port de Clermont, à la cathédrale même d'Avignon, à Saint-Victor de Marseille.

Avant la construction du pont d'Avignon, que d'églises petites et grandes dans tout le Midi attestaient de l'expérience consommée des *maître des œuvres*, sans parler des cathédrales de Paris, Laon, Saint-Denis, ni des plus petites églises comme Vienne, près Lyon, ni de Cavaillon ou du Thor, ces deux dernières dans Vaucluse même!

Mais à quoi bon chercher au loin un de ces chefs-d'œuvre incontestés? A Arles, l'église Saint-Trophime, par sa façade, par son cloître, ne vient-elle pas victorieusement répondre qu'il y avait des constructeurs et des artistes hors ligne? Était-ce donc plus difficile de construire un pont qu'une église? Les églises ont des voûtes tout comme les ponts, seulement elles portent les voûtes à 25 ou 30 mètres du sol sur des murs de faible épaisseur : tels Notre-Dame du Port, Saint-Étienne de Nevers, Vézelay, le Thor, Cavaillon; ou bien des parties de voûtes ou arcs doubleaux (c'est encore un genre de pont) portent des coupoles sphériques de 11 mètres de diamètre toutes en pierre, ayant leurs couvertures en pierre, au-dessus desquelles se dressent encore d'autres coupoles; c'est ainsi que Saint-Front de Périgueux est construit.

Ces coupoles ne sont portées que sur les axes des arcs doubleaux, pendant que le vide laissé par les angles droits est supporté par des pendentifs ou des trompes.

Le Périgord et la Normandie offrent à chaque pas ce problème résolu avant le pont d'Avignon.

Au pont d'Avignon, il fallait satisfaire deux conditions : bien asseoir les culées aux extrémités, et porter à chaque pile le centre de gravité dans le sol de cette pile. De nos jours même, cette dernière condition n'est pas toujours remplie.

Or c'est à cette condition observée qu'on doit la conservation des quatre dernières travées.

En présence de ces éloquents « témoins de pierre » que nous venons de rappeler, est-il bien nécessaire de faire intervenir le miraculeux, le surnaturel, le surhumain, pour expliquer la construction d'un pont? d'y voir comme l'empreinte du doigt de Dieu, la manifestation de sa volonté, ce *nutus divinus* dont parlent les chroniques, recueillies, commentées avec une pieuse minutie par M. de Saint-Venant? — Ou bien serait-on fondé à prétendre que dans un siècle sur lequel l'étonnante poésie de la plus justement vantée de nos gestes nationales et ces deux grandes figures, saint Bernard et Pierre Abélard, que la science et l'éloquence nous présentent comme entourées d'une même auréole, ont jeté un si vif éclat, les connaissances pratiques, l'art du constructeur, soient restés en arrière, surtout dans le Midi? Non, assurément; ce serait là oser plus qu'un paradoxe.

Nous pensons au rebours que l'œuvre de Bénézet peut s'expliquer par des moyens naturels et humains. Allons plus loin. Nous nous proposons d'établir qu'il y a entre le pont d'Avignon et le viaduc construit par Adrien une telle parenté, que celui-ci semblera le modèle et l'autre la copie, si habile que puisse paraître la copie.

M. de Saint-Venant lui-même, malgré son culte fervent pour les pieuses légendes, semble incliner, à demi du moins, vers la première partie de ma thèse lorsqu'il dit : « Le miraculeux, le *nutus*, ne servit qu'à déterminer le commencement de l'entreprise...

« Quant à l'exécution, tout porte à croire qu'elle s'opéra entièrement par des moyens naturels et humains. » Et de fait, il est amené à considérer Bénézet comme l'appareilleur, l'architecte, l'ingénieur, c'est-à-dire le *maître des œuvres* qui conçoit et dirige le travail. C'était là d'ailleurs pour Bénézet une tâche assez rude, un titre plus que suffisant à la glorieuse mention de la postérité, à cette « sanctification » même qui lui vint d'abord, il importe de le remarquer, par la voix du peuple.

Qu'était donc ce Bénézet? C'est ici qu'à la suite de M. de Saint-Venant, il nous faut rappeler d'abord, mais rapidement, les chroniques.

Le premier chroniqueur, certainement contemporain de Bénézet, qui ait parlé de lui, est le Frère Robert d'Auxerre, d'abord

chanoine de la cathédrale et ensuite moine prémontré de l'abbaye de Saint-Marien [1].

Année 1177. — En cette année vint à Avignon un *adolescent* appelé Benoît, *se disant* envoyé de Dieu pour construire un pont sur le Rhône. On se moqua de lui, à cause de son défaut de ressources pour une pareille œuvre, à laquelle la profondeur et la largeur de ce grand fleuve ôtaient tout espoir de possibilité. Mais il insista cependant avec hardiesse; et au bout de peu de temps, les habitants de la ville, *incités par une manifestation de la volonté divine en faveur de sa parole, entreprirent à l'envi cette œuvre;* malgré les difficultés passant *toute mesure,* il construisit enfin un monument d'une étonnante somptuosité. Pour couvrir ces dépenses, ce *jeune homme,* d'une vie saintement exemplaire, parcourut longtemps diverses provinces pour y recueillir les aumônes des fidèles; et *l'on rapporte que sa mission fut appuyée par un grand nombre de miracles.*

Année 1184. — En cette année-là, Benoît, constructeur du pont d'Avignon, *jeune homme* d'une vie hautement sainte, mourut et fut enseveli, sept ans après le commencement de l'entreprise, sur ce pont merveilleux qui était déjà construit *en grande partie.*

Cinq autres chroniqueurs, presque contemporains, confirment le récit du moine Robert d'Auxerre...

Ce sont : 2° Pierre Coral, auteur de la *Chronique de Saint-Martin de Limoges;*

3° L'illustre Vincent de Beauvais, l'une des gloires du treizième siècle, dans la partie *historiale* da la vaste et curieuse Encyclopédie des connaissances de l'époque;

4° Martin le Polonais, qui fut archevêque de Gnesne, mort en 1278;

5° L'auteur de la *Chronique de Tours* (un chanoine de Saint-Martin);

6° Guillaume de Nangis, qui vivait sous saint Louis et qui est mort en 1302 [2].

De ce témoignage, que retenons-nous d'abord?

[1] Cette chronique, parlant des temps anciens, s'arrête d'abord en 1200 et a été reprise et continuée jusqu'à l'année 1210, qui précède celle de sa mort.

[2] M. de Saint-Venant, *Saint Bénézet,* p. 9 et 10.

Le manque de ressources et la difficulté de l'œuvre rendent les Avignonnais incrédules; pour les ramener, il ne fallait rien moins qu'une « manifestation de la volonté divine ». M. de Saint-Venant souligne ces mots qui semblent avoir pour lui valeur d'argument. Faut-il bien leur attribuer une telle autorité? Ne sait-on pas que la légende, aussi bien que l'éloquence des panégyristes, comporte bien des hardiesses, et qu'à cet égard, l'histoire et la critique sont fondées à se montrer parfois bien défiantes? Nous nous appuyons ici de l'opinion d'un archéologue dont le sentiment en pareille matière ne peut être suspect : « Ceux qui s'occupent de l'étude du moyen âge, dit l'abbé Crosnier, savent que les légendes, quelque respectables qu'elles soient, ne méritent pas toutes le même degré de crédibilité. Il y a une époque à laquelle les actes des saints, leur vie, l'histoire de leur culte, étaient à peu près les seules matières sur lesquelles on exerçait l'intelligence des jeunes gens. De même que de nos jours, pour habituer un jeune homme pendant son cours d'humanités à former son style et à déployer toutes les richesses de son imagination, son maître lui présente un sujet avec ses principaux détails, le chargeant de remplir le cadre; de même à l'époque dont nous parlons, on exposait aux élèves les principales circonstances de la vie d'un saint, leur laissant le soin de la développer et d'enrichir le tableau... La collection de ces légendes forme une espèce de pieux roman... »

Même en 1863, un panégyriste de Bénézet, l'abbé Moutonnet, curé de l'église Saint-Didier à Avignon, ne craignait pas de donner à un simple explétif d'une phrase de la légende la portée extraordinaire d'une *prophétie*. « Es facturus *mihi* pontem, tu *mi* faras, dit la version provençale, tu *me* feras un pont, disait l'*Historia* de la charte avignonnaise », — et le panégyriste découvre dans ce petit mot « *mihi* » l'annonce miraculeuse des destinées exceptionnelles d'Avignon qui allait déposséder Rome et devenir, pour trois quarts de siècle, la capitale du monde chrétien.

Pour nous, nous ne voyons dans le *nutu divino incitati* du moine Robert d'Auxerre qu'un tour poétique, une emphase imagée pour traduire le pieux acharnement de Bénézet à faire partager ses convictions et pour expliquer, d'autre part, le revirement soudain d'un peuple moqueur apportant son concours à une œuvre dont il avait jugé d'abord l'exécution impossible.

Le projet conçu, qu'est-ce en définitive que le faire exécuter, sinon faire passer sa propre conviction chez les autres?

Était-ce difficile à Bénézet sans assistance surhumaine? Je ne le crois pas; tout, au contraire, tout autour de lui témoignait en faveur de l'œuvre projetée; tout autour de lui il trouvait des arguments et — j'espère le prouver, — un véritable modèle. Avignon n'est-il pas situé dans cette même province où les Romains ont laissé les monuments les plus durables de leur occupation civilisatrice? à Arles, les théâtres et les arènes; à Nîmes, les arènes, les bains, les temples et la Maison carrée; à Vaison, des débris précieux; à Cavaillon et à Orange, de merveilleux arcs de triomphe et un théâtre; à Sommières (Gard), un pont (pl. 5) dont le voisinage est pour nous un argument, avec le fameux viaduc construit par Adrien, sur lequel, disons-nous, Bénézet a calqué son exécution.

La parenté nous paraît indéniable entre le viaduc romain et le pont avignonnais. Nous l'établissons d'abord par le système général de construction qui est le même ; par les arcs, formés de larges claveaux juxtaposés, qui sont sensiblement de même dimension, et peut-être par les saillies qui portaient les cintres ou couchis, coupés depuis (nous verrons à quelle époque de sa construction)[1]; par les parements de pierre qui font saillie inégalement aux becs des éperons et accrochent les tromes; par le petit appareil éclaté des tympans qu'on retrouve aussi au pont du Gard. Ces constructions romaines produisent, en effet, l'impression de hachures contrariées sur les gravures ou le bronze, ou encore d'une peluche souple et ondoyante sous les jeux de la lumière.

Les Romains ne procédaient cependant pas toujours ainsi, car si les joints des arènes de Nîmes et du viaduc sont d'une indiscutable perfection, puisqu'ils n'ont pas de mortier, ils ont leurs parements vus simplement dégrossis; les ruines de Vaison, l'arc de triomphe d'Orange ou encore la Maison carrée de Nîmes même, qui n'a d'égale que le temple d'Auguste et de Livie à Vienne,

[1] Ce même système se retrouve encore à Nîmes, au temple de Diane; il présente même ici un plus grand intérêt, car il laisse voir des entailles dans les joints et des trous dans chaque claveau.

près Lyon, sont traités comme de véritables pièces d'orfèvrerie.

Si donc Bénézet a pu faire des miracles pour décider la construction du pont, il avait à coup sûr à sa portée, pour ne pas dire sous les yeux, un merveilleux modèle pour sa scrupuleuse et intelligente copie.

Ce n'est pourtant pas à lui que je songerais à imputer des singularités, tranchons le mot, des non-sens pareils à ceux qui nous frappent aujourd'hui. Ainsi, pourquoi la chapelle est-elle en contre-bas du tablier du pont de $4^{m},50$? Pourquoi a-t-on coupé sa nef dans sa hauteur par une voûte au niveau du tablier? Pourquoi a-t-on des portes et des croisées bouchées? Pourquoi enfin ne peut-on accéder dans la chapelle par ces mêmes portes, malgré l'escalier qui descend? car, ne l'oublions pas, le tablier est presque au niveau de la corniche de la chapelle.

Je dis donc : Ou bien l'œuvre de Bénézet est le pont actuel, et dans ce cas la chapelle n'est pas de lui, et, d'autre part, le pont a été construit sur les ruines d'un pont plus ancien ;

Ou bien la chapelle est son œuvre, et le pont actuel l'œuvre d'un autre.

Mon opinion est que la dernière hypothèse est la plus vraisemblable. D'abord la chapelle est réellement le seul travail ayant sans conteste un caractère roman, et la sépulture du saint aurait été dans cette chapelle de 1184 à 1672.

Je trouve d'autres preuves dans la courbe en tiers-point; cette courbe n'apparaît que plus tard dans tout le Midi, et le plein cintre ainsi que le roman se continuent au milieu même du treizième siècle. C'est à peine donc si cette courbe pourrait être attribuée au treizième siècle ; serait-ce la nouvelle date du pont[1] ? En 1180, à Béziers; en 1184, à Carcassonne, on construisait des ponts plein cintre. Or, par une singulière coïncidence, j'ai cru reconnaître, étant de passage à Avignon en 1876 , le plein cintre au pont Saint-Bénézet. Les deux piles, celle du quai et celle sous la chapelle, laissent toutes les deux sortir de l'eau des retombées; elles sont en amont du pont actuel, et le parement extérieur correspond

[1] Sur ce point nous ne serions pas d'accord avec notre maître M. Viollet-le-Duc.

Planche V

LE PONT D'AVIGNON

En supprimant la tour militaire au devant de l'abside

(Tracé du pont antérieur)

avec le pignon de la nef vers l'abside. Les photographies portent la retombée visible à la pile de la chapelle. Le pont était donc autrefois entièrement en face de la chapelle (voir ci-contre pl. V, et ci-après pl. VI), car avec le centre, en contre-bas du lit, un plein cintre arrive au niveau du sol de la chapelle. Il est facile de se rendre compte de cette courbe sur le relevé géométral de Viollet-le-Duc (*Dict.*, t. VII, p. 225). Malheureusement, ce niveau du tablier est au-dessous des grandes crues.

Serait-ce là ce qui aurait contribué surtout à rendre nécessaire la reconstruction?

Mais dans cette reconstruction, plus d'un détail semble inexplicable, entre autres les escaliers qui, toutes les deux arches, arrivent sur les piles. La difficulté disparaît, au contraire, si l'on admet que le pont ainsi conservé côte à côte, et en partie dessous le nouveau, a servi de chantier à celui-ci. On comprend qu'en utilisant tous les claveaux, tous les moellons, la communication du pont supérieur (celui que l'on construisait) à l'inférieur (celui que l'on remplaçait) devenait facile : de là des trompes portant des escaliers toutes les deux piles, car chacune des arches avait accès. On s'explique aussi que le nouveau pont, comme l'ancien, ait ses claveaux juxtaposés et non liés entre eux. Pourquoi chercher un autre système? Mille ans d'existence qu'avait alors le viaduc du Gard suffisaient, je le pense, pour reproduire fidèlement l'ancienne construction. Tout au plus si, à ce moment, on a recoupé les saillies qui, comme au viaduc, portaient les cintres de construction.

Mais sans invoquer même la raison des crues pour expliquer la reconstruction, ne pourrait-on admettre que les arches du vieux pont n'existent plus, et que depuis 1177 les premières arches ont été reconstruites? Il n'y a là, selon nous, rien d'excessif. La charte même de 1275 nous dit que du vivant du saint, l'une des dix-huit arches du pont s'écroula pendant que Bénézet était en Bourgogne; en 1226, les Albigeois coupèrent le pont; en 1233, lorque les *frères pontifes* furent obligés d'en abandonner l'entretien, il se produisit de nombreuses chutes, combien resta-t-il d'arches à ce moment? Cent ans après, Clément VI (1342-1352) fit reconstruire quatre arches; en 1395, les Catalans et les Aragonais coupèrent encore ce fameux pont. Il est vrai qu'en 1418, les Avignonnais réta-

blirent l'arche coupée, mais aussi les suites en furent funestes, puisqu'une arche s'affaissa et en entraîna trois autres; en 1602, la négligence à réparer une arche en fit encore crouler trois; en 1649, il s'en affaissa trois nouvelles, qu'on remplaça par deux travées de charpente, dont une fut aussitôt emportée à une heure de la nuit. Enfin, en 1669, on constatait non seulement la chute de deux arches, mais on voyait tous les tronçons de chacune des piles de ce pont. En somme, sur dix-huit arches dont se composait le pont, un nombre égal de démolies et six de reconstruites.

On voit combien il serait téméraire d'assurer que le pont actuel est le pont construit par le Frère Benoît. Il devait être plein cintre, ce pont de 1177, comme le pont romain de Sommières dans le Gard, comme le pont Saint-Esprit, dont M. Mazoyer, ingénieur en chef de la Nièvre, avec sa courtoisie habituelle, a bien voulu nous communiquer ses relevés personnels et qui a la même ordonnance que le pont de Béziers et que celui de la Guillotière. Or aucun de ces ponts plein cintre n'est antérieur au pont d'Avignon; bien au contraire, ils lui sont postérieurs de quelques années, ils sont échelonnés entre 1180 et 1184, et quelques-uns sont l'œuvre des *frères pontifes* créés par Bénézet même.

Le caractère romain si fortement accusé au porche de Notre-Dame des Doms a influé, nous l'avons dit, jusqu'au treizième siècle, et l'architecture ogivale, si belle et si florissante dans la Bourgogne et l'Ile-de-France, n'a jamais été comprise dans le Midi, où elle est dépourvue de style et de hardiesse.

Ce serait devancer le temps que d'attribuer dès le douzième siècle au pont d'Avignon la génératrice en tiers-point, qui ne pourrait tout au plus être appliquée qu'au treizième.

D'autre part, les consoles d'encorbellement de l'escalier descendant à la chapelle ne seraient guère antérieures à la tour de l'abside; elles indiqueraient les caractères du quatorzième siècle seulement.

Et maintenant, qui a été le *maître des œuvres* de ce pont de 1177? Un enfant? Un adolescent? Un jeune homme? Car les chroniques varient.

Qu'importe?

Laissons à d'autres cette matière conjecturale qui nous éloignerait de notre conclusion.

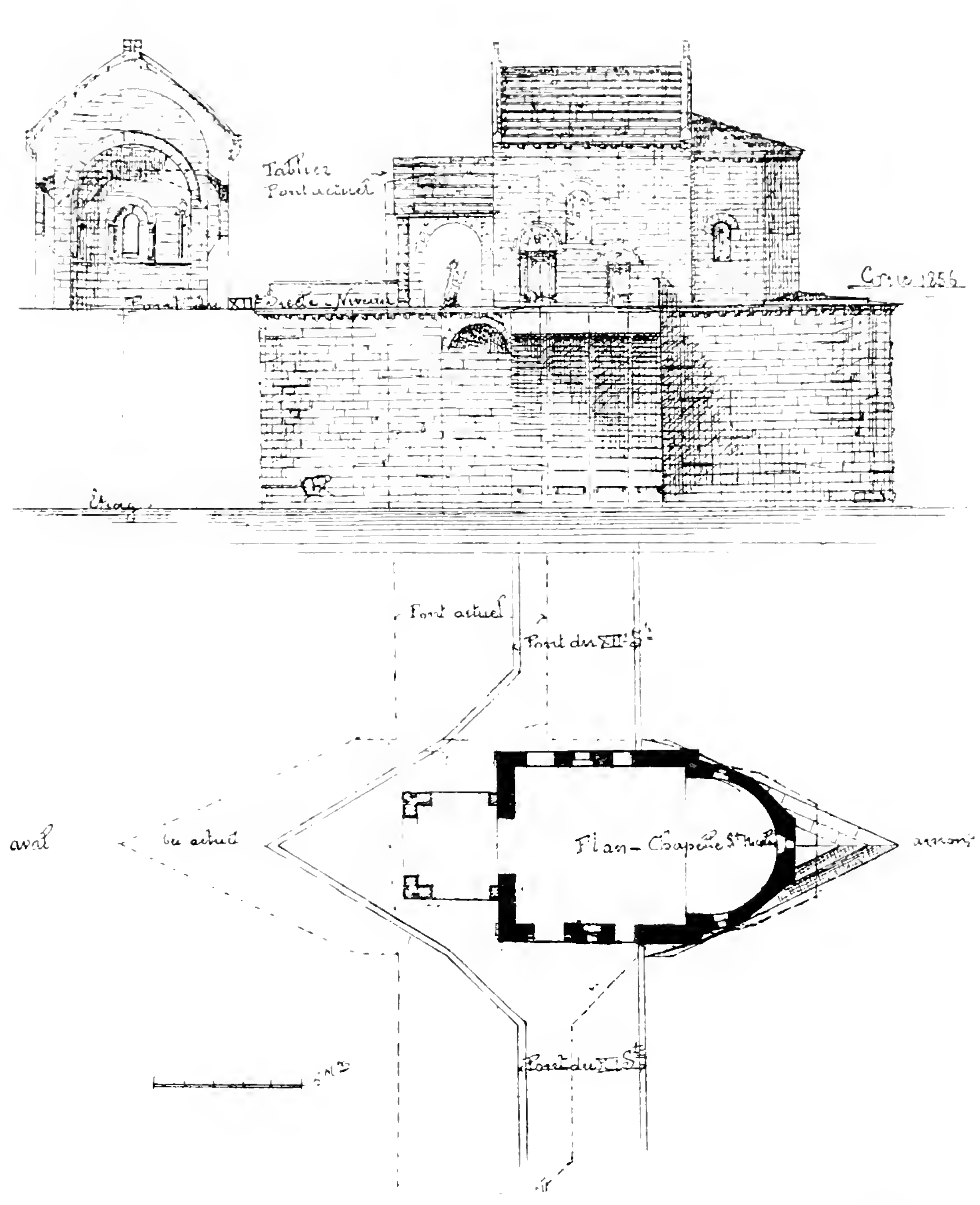


Planche VI

LE PONT D'AVIGNON

État probable du pont au XIIe siècle

Cette conclusion, la voici :

Du premier pont, œuvre de Bénézet, il ne reste, avec la chapelle, qu'une partie des piles;

Quant au pont actuel, il est d'un *maître des œuvres* dont le nom reste à trouver.

MASSILLON-ROUVET,
Architecte, membre de la Société académique
du Nivernais, à Nevers.

XII

NOTICES
SUR
GUILLAUME ARRODE, ORFÈVRE, ET GILLEBIN
D'ABBEVILLE,
CLERC DE LA CHAMBRE AUX JOYAUX DU ROI CHARLES VI

L'an dernier, nous avons reconstitué, à l'aide de documents inédits, la biographie de Jehan du Vivier, orfèvre du roi Charles VI.

D'autres orfèvres figurent dans les comptes du Roi; mais la plupart sont et resteront des inconnus.

L'un d'eux, cependant, mérite de ne pas être oublié : c'est Guillaume Arrode, dont la famille occupait déjà une position importante au treizième siècle.

Dans les actes qui le concernent, Guillaume Arrode est toujours qualifié du titre de : *orfèvre, demourant à Paris.*

Nous sommes donc en présence d'un ouvrier d'art qui, pendant plusieurs années, approvisionna la Cour et les seigneurs du royaume, d'objets d'orfèvrerie qui, à la distance de cinq siècles, témoignent encore de ses talents et de sa probité commerciale.

Voici les mentions que nous avons relevées à son sujet sur les comptes[1] de l'hôtel du roi Charles VI :

1388. — Recepte extraordinaire faicte par ledit tresorier et argentier (G. Brunel)..., de certaine vaisselle dargent blanc et dore, rompu et despeciee pour convertir[2] et emploier en certaine vaisselle dargent blanc et dore neufve, pour le service du Roy...

...De Guillaume Arrode, orfevre demourant a Paris, pour ij plaz dargent dorez et la bordeure dun plat de mesmes, du nouvel pouisson, signez, a iij escussons de fleurs de liz sur les bors, et iij escuelles dargent dorees, signees cōme dessus, pesant tout[3] ensemble xv^{m} v^{o} x^{e}[4] dargent, à ciiij s. p.[5] le marc, valent iiij^{xxx} l. xi^{s} vi^{d} p.

Orfeverie pour le Roy, nre sire, pour madame la Royne et pour monseigneur le duc de Thouraine.

...A Guillaume Arrode, orfevre, demourant a Paris, pour deniers a lui paiez, que deubz lui estoient, pour deux quartes[6] dargent blanc, achaīt de lui le ix^{e} jour davril dessus dit, pour la cause dessus dte, sign. sur lanse (*l'anse*) et sur les couvescles[7] (*couvercles*) dun escusson de France, lesquelles quartes poisent xiiij mars, iij onces, x esterlins dargent, au pris de cx s. p. le marc, valent par quittance de lui donnee le viij^{e} jour de may, lan mil ccc iiij^{xx} et huit lxxix l. vi s. p.

[1] Archives nationales, KK, vol. 19 et suiv.

[2] Nous remplaçons partout les *u* par des *v*, mais nous maintenons autant que possible l'orthographe du temps, où l'accentuation, telle qu'elle est admise de nos jours, fait absolument défaut.

[3] Ici répétition inutile du mot *tout ;* simple erreur de plume, qui se renouvellera fort rarement dans ces comptes, très bien calligraphiés et très bien tenus. A propos du recueil de modèles gradués d'écritures en tout genre, de traits de plumes, etc., de Michael Baurenfeind (*Schreib-Kunst.* Nurnberg, Weigel, 1716, in-fol.), un bibliographe disait récemment : « C'est l'œuvre d'un notaire imperial. Les notaires de notre époque sont souvent hommes de lettres, mais ils ne sont plus calligraphes. »

[4] Ce qui signifie 15 marcs 5 onces 10 esterlins. Un *Traité d'arithmétique* de 1787 mentionne ces chiffres sous le nom de *chiffres de finances,* et indique qu'ils étaient alors *peu en usage.*

[5] Sols parisis.

[6] *Quarte* ou *juste,* vase de table.

[7] Cette prononciation s'est rigoureusement conservée dans le patois artésien.

1389. — Lettres de retenue de Arnoul Boucher, argentier du Roy...

Recepte... de Guillaume Arrode, orfevre, demour a Paris, dun grand pot a aumosne [1] dargent, du viez poincon, de linventoire dud. argentier, pes. viij^{m} ij^{o} darg. Item ij plat darg. rompus et despeciez, pes. vi^{m} dargent, baill. aud. orfevre pour refondre et faire et forgier un autre grant pot a aumosne neuf, pour le Roy nreds (*nostredit sire*). Pour tout, xiiij^{m} ij^{o} dargent dud. viez poincon, dont il chet pour fondure et dechet iij^{o} darg, demeure viij^{m} vi^{o} dargent, au ps (*au prix*) de c iiij s. p. pour marc, val. lxxj l. x s. p.

Dudit Guille Arrode, dune petite chayenne dor, dune de vincorne du Roy nres, pes. x^{m} xi^{o} dor, val. lvj s. p.

Dudit Guill. Arrode, pour ij quartes dor, de linventoire dud. argentier, baill. aud. orfevre pour rappeiller et faire et forger tous neufs les couvescles d'icelles, pour svir (*servir*) en lostel du Roy nres, lesquelles quartes pesoient, quant elles lui fur. baillees, xvi^{m} iij^{o} xvij^{e} dor, et il les a rendues pes. xvj^{m} ij^{o} vij^{e} dor. Ainsi demeure qu'il a receu dud. or, j^{o} x^{e} dor, val. viij l. p.

Dudit Guille Arrode, pour etaine vaisselle dargent blanche et doree, vielle et despecee, de linventoire dud. argentier, a lui baill. po faire et forger autre vaisselle neufve, pour svir en lostel du Roy nres, signee au fons à une grant fleur de liz, et sur le bord dun escusson des armes de France, pes. ij^{m} darge.

Item, ij hanaps [2] dargent dorez, et au fons de chn (*chacun*) a un esmail de France et un petit dauphin ou millieu, pes. v^{m} iiij onces.

Item, une juste [3] darg. doree despeciee, dont la peille est demour. devs largentier, pes. v^{m} vi^{o} x^{e} darg.

[1] Il y avait à l'Exposition rétrospective du Trocadéro un *pot à aumônes* du quinzième siècle, appartenant à la cathédrale de Beauvais. Voir le *Cabinet historique de l'Artois et de la Picardie*, livr. de janvier 1890, article de M. le comte de Marsy, et les *Mémoires de la Société académique de l'Oise*, 1862, où cet objet de dinanderie est décrit.

D'après M. Douet d'Arcq et M. le baron Pichon (note du *Ménagier de Paris*, t. II, p. 115), le pot à aumônes serait un vase dans lequel on mettait le reste des repas pour être distribué aux pauvres.

[2] *Hanap*, vase à boire, plus particulièrement à l'usage du Roi. Voir, ci-après, la note du mot *Caillier*.

[3] *Juste*, vase de table, comme la quarte, la chopine, etc.

Item, une esguie(*re*)[1] cizelee, a s(*er*)pens et a feuillages, ou lozenges enlacees, qui a le biberon dune gargoule, et sur le couvescle une moleste, pes. iij marcs dargent.

Item, une pinte darg. doree, cizellee, a deux bendes enlacees et arbes, et deux pleines, et a sur le couvescle un osteau[2] a iij fleurs de lis, pes. iiij^m dargent.

Item, deux justes darg. rondes, dorees, despeciees, et a sur le couvescle un esmail ront des armes de France, pes. xx^m ij^o darg.

Item, une autre juste darg. doree, despeciee et sur le couvescle un esmail rond des armes de France, dont la pareille est demour. devs largent., pes. x^m vij^o onces dargent.

Item, iiij autes justes p(*ar*)eilles, les ances cizellees, et sur le couvescle en ch(*é*)ne, un ront des armes de France, pes. xlij^m iiij^o darg.

Item, une grosse juste darg. blanc, plaine, despeciee, et sur lanse un escu taille des armes de France, pesant xiij^m ij^o dargent.

Item, un coquemart[3] dargent blanc, a chauffer leaue pour laver les piez du Roy, pes. xxi^m darg.

Item, ij petis plas de chappelle, verez[4], despeciez, cizellez sur les bors, et au fons une rose double, dessus un osteau ront des armes de France, pes. x marcs vi^o dargent.

Item, deux seaux dargent blanc, de plaine facon, a iij couples dargent, sign. chn dun escu taille des armes de mons. le daulphin, pes. xxiij^m iiij^o dargent.

Item, vi plateles[5] a fruit, dargent, qui fur. dor., despeciez, dont les v sont sign. sur les bors de iij escussons, et le vi^e a un escusson plus grant, et est bordé dess., pes. vi^m darg.

Item, un viez cabas dargent dore tout despecie, pes. vij^m vij^o darg.

Item, un petit platelet a fruit, darg. dore, taille sur le bort a iiij escussons de France, et est le bort hache, pes. i^m darg.

[1] *Aiguière*, vase de table à contenir l'eau, ou pour l'usage de la toilette. Les aiguières étaient toujours des œuvres d'art.

[2] *Osteau*, ornement indéterminé. On trouve dans les comptes : « *Osteau à trois fleurs de lys; osteau ront des armes de France; osteaux ronds à testes de bestes.* » C'était, en réalité, une rosace, un médaillon qu'on plaçait *au-dessus* de certains vases de table.

[3] *Coquemar*, du latin *cocomun*, vase à faire bouillir l'eau.

[4] Pièce d'argenterie recouverte d'émail.

[5] Plateaux à fruit.

Item, iiij autres petis plateles a fruit despecies, dargent blac, dont les iij sont signez sur les bors dun escusson a iij fleurs de liz, et le iiij^{e} a deux escussons, pes. iij^{m} vi^{o} dargent.

Item, viij grans plas darg. qui fur. dor., despeciez, sign. sur les bors a un escusson taille des armes de mons. le daulphin, pes. lxiij marcs darg.

Item, un viez chauderon, et le couvescle dargent blanc, despecie, dont le couvescle est a charnie(*re*)s, pes. xii^{m} vii^{o} darg.

Item, une vielle quarte darg. blanc, sans couvescle, despeciee, et est lance toute despeciee, pes. iiij^{m} vi^{o} dargent.

Item, une petite sallie(*re*) dargent, veree, despeciée, et na que deux piez, et est le fretelet [1] du couvescle dune fleur de lis doubles, pes. v^{o} dargent.

Item, une courte et grosse esguiere, qui fu dor., despeciee, et a sur le couvescle un osteau ront a iij fleurs de lis enlevees, pes. i marc vii^{o} dargent.

Item, un pou (*peu*) de fretin qui a este recueilly p. les ormoires de la chambre aux Joyaux du Louvre, pes. iiij^{m} iiij^{o} darg.

Item, plusieurs pieces dargent blanc dune chasse que fit encomencier le Roy Charles darr (*darnièrement*) trepasse, que Dieux absoille. Cestass (*c'est à savoir*) deux portes de maconerie, iij pièces plattes, vi pilliers en facon de maconerie, et ne fur. oncqs assemblees, pes. xviij mars darg.

Item, le couvescle d'un chauderon darg. blanc, pour fondre, pes. ij mars i once darg.

Pour ce, pour tout ces dctes pieces, ij^{c} iiij^{xx} viij mars vi^{o} darg., dont il chet pour fondur et fretin de dechet de chu marc, v^{e} dargent, font ix mars iiij^{e} dargent... Ainsi de meme ij^{c} lxxij^{m} vi^{o} vi^{e} dargent. Cestass. arg. dore viij^{xxm}. Et argent blanc cxix^{m} vi^{o} vi^{e} dargent, pour tout ce dess. ij^{c} lxxix^{m} vi^{o} vi^{e} dargent, au pris de ciiij s. p. pour marc, val. xiiij^{c} liiij l. xvij s. x d. p. Et pour lavantage du dore de viij^{xx} mars darg. dor. de la dte vaisselle, au ps de v^{e} pour marc font v mars darg., qui val. a ciiij s. p., pour marc, co(*mm*)e dess., xxvi l. p. Pour ce, pour tout ces dtes parties, xiiij^{c} iiij^{xx} l., xvij s., x d. p.

[1] *Fretelet*, ou mieux *fruitelet*, petit bouton, en forme de fruit ou fleur, qui était sur le couvercle de tout vase de table, comme coupe, hanap, etc.

Dudit Guille Arrode, de lor de la pose dun galice de la chappelle du Roy nres., laquelle il a refaicte et forgee, vii ob. dor, qui valent a xliiij l. xvi s. p. le marc, xlii s. ii d. p.

1389. — Autre despense pour pluss chos achett. et deliv. par ledit argentier, pour le fait des chappelles et chappellains du Roy, nres...

A Guille Arrode, orfevre, demour. a Paris, pour sa paine et sallaire davoir rappeille et mis a point un calice dor de la chappelle du Roy, nres. Cestass(*avoir*), avoir refait et forge la pate dycellui et ressoude le bacin et le tuyau de la couppe, ycellui nectoye et burny, et delivre le xxij[e] dud. mois de may, xlviij s. p.

Audit Guille Arrode, pour sa paine et sallaire davoir rappeille et mis à point la portepaix de ladte chappelle. Cestass iij pointes dor dicelle, ressorti langelot, et refait ycellui qui estoit despeciee en deux pieces, deliv. ledit jour, pour ce xvj s. p.

A lui pour deux petis cliches dor faiz et forgez par lui en deux burettes dor de la dte chappelle, et ressoude les embouchеures. Delivre ledit jour pour tout, xxxii s. p.

A lui pour sa paine et sallaire davoir rappeillé et mis a point le pie darg. dore dune croix de ladte chappelle, lequel il a reffait et ressoude en deux lieux, ou il estoit despecie, et mis xv esterlins dargent, val. x s. p., et pour paine et facon, xvi s. p.

Delivre ledit jour pour ce xxvi s. p., pour tout, p. quitt. donn. le x[e] jour daoust ccciiij[xx] et ix, vi l. ij s. p.

A Guille Arrode, orfevre, demourant a Par., pour avec fait et forge deux burettes darg. dor., fin vermeil, ayant en chun un esmail des armes de mons. le duc de Thour(*aine*), pour la chappelle dudit seigneur, pesant i marc, iiij onc. dargent, lesquelles ont este ftes de deux auts vielles burettes de ladte chappelle, pesant 1 marc darg., et reste qui lui est deu iiij onces dargent a c iiij s. p. le marc, val. lij s. p. Et pour or a dorer, facon et esmail, iij l. p. Delivre le second jour de juillet lan mil ccc iiij[xx] et ix. Pour ce pour tout p(*ar*) quitt. donn. le xi[e] jour daoust lan mil ccc iiii[xx] dix, vi l. xii s. p.

Joyaulx dor et dargent et autres ouvraiges dorfaverie pour madame la Royne, pour mons. le duc de Thouraine et pour nossres

de France. Cestass. mons. le duc de Bourgoingne, pour ladte feste de la venue de la Royne à Paris.

...A Guille Arrode, orfevre, demour. a Par., pour ij pointes dargent dore, par lui mis(*es*) es bous de deux lacs de soye vermeille, pour laissier deux pompons ouvr de broder, a cerfs volans [1], pour le Roy, nredits. et pour mons. le duc de Thouraine, pour ladte feste, pour ce iiij s. p.

1390. — Compte de Charles Poupart, argentier du Roy...

...Recepte... De Guillaume Arrode, orfevre, demourant a Paris, pour la vendue d'une grosse vielle quarte dargent blanc de leschancouerie du Roy, nres, signee a un bout des armes de France, sur le couvescle de laquelle il failloit plus. pieces de la pate, qui estoient rompues et p(*er*)dues, et ne povoit plus s(*er*)vir, et de laquelle ledit argentier est chargiez par inve(*n*)toire, et pesoit viij mars, v onces dargent, dont il chiet pour dechiet et so(*u*)deure v est(*er*)lins pour marc, font ij onces de meme argent, net viij mars iij° dargent blanc, au pris de c viij sols parisis le marc, valent x l v l. v s. p.

Dudit... Pour la vendue dune aut. vielle quarte, ou juste grosse et courte, dargent vere, et lance cizellee, et sur le couvescle un osteau rond de France, signee du viez pouisson, de linve(*n*)toire du dit argentier, baill(*é*) en paiement au dit orfevre de une aut. quarte dargent blanc qu'il a f(*aic*)te neufve pour s(*er*)vir en leschanco(*n*)nerie du Roy... le xiii^{e} jour doctobre lan mil ccc iiij^{xx} et x. Laquelle vielle quarte pesoit vii mars, v onces, x esterlins dargent, dont il chiet pour dechiet de largent a ramener au nouvel pouisson, pour chacun marc, x esterlins. Ainsi demeure argent net vij mars, l once, x esterlins dargent blanc, qui valent a ciiij s. p. pour marc xxxviij l. vii s. p.

Dudit..., pour la vendue de deux vielles sallie(*re*)s dargent, qui furent verees, et ont sur le fretelet du couvescle une fleur de liz taillee..., baill(*ées*) au dit orfevre en paiem(*en*)t de deux aut(*re*)s petites sallie(*re*)s neufves dargent blanc, par lui f(*ai*)tes et forgiees po(*ur*) s(*er*)vir en la chambre aux Joyaulx du Roy... le xiii^{e} jour de janvier lan mil ccc iiij^{xx} et x, lesquelles ij vielles salli(*er*)es

[1] Le cerf-volant était la devise de Charles VI.

pesoient vij onces dargent blanc, au pris de c iiij s. p. le marc, valent iiij l. xi s. p.

Dudit..., pour la vendue dune vielle navette dor et tout son couvescle en facon de coquille, et est le fretelet tout plain... de laquelle... baille au dit orfevre, en paiement de une autre navette quil a f(*ai*)te et reforgiee pour s(*er*)vir ledit seign̄r, le xxiij[e] jour de janvier lan mil ccc iiij[xx] et x, valent vii[xx]iij l. xv s. p.

Dudit..., pour la vendue de certaine vielle vaisselle dargent dore et blanc..., baillice audit orfevre, en paiement de certaine aut(*re*) vaisselle neufve, par lui f(*ai*)te et forgiee pour s(*er*)vir en lhostel du Roy. De laquelle vaisselle les parties sensuivent. Cestassavoir, le xx[e] jour de decembre lan mil ccc iiij[xx] et x, un grant bacin a ij ances dargent dore, a un esmail ou sont dune dame qui tient un lyon en chayenne [1], signe du viez pouisson... Une tasse dargent blanc despeciee... Un bacin dargent dore a un ront ou sont les armes de France, et hachie sur les bors a s(*er*)pentilles et petis escus de France... Un grant eaubenoist(*ier*) [2] dargent blanc. Tout du viez pouisson... valent ij[c] xxxiiij l. xix s. i d. ob. p.

A Guillaume Arrode..., pour avoir rappeilliez et mis a point v hannaps dor, esmailliez au fons a un ront des armes de France [3]...

A lui, pour sa paine et sallaire davoir rappeilliee et mise a point une aiguiere dargent dore de l'eschanconnerie du Roy...

A lui pour vi douzaines daguilletes [4] de dain Dangleterre, desquelles les bous sont ferrez dargent dorez... achet̄..., de lui... pour attacher les chausses du Roy...

A lui, pour une grosse xij[ne] daguilletes de dain Dangleterre, dont les bous sont ferrez dargent dorez, com̄e dessus..., pour attacher les chausses des diz seign̄rs.

A Guillaume Arrode..., pour sa peine et sallaire davoir rap-

[1] On sait que les anciens rois de France gardaient, dans leur palais de la Cité, des lions vivants. Le bijou dont il s'agit était sans doute une allusion à ce vieil usage.

[2] Bénitier.

[3] Nous supprimons ici, pour abréger, les pesées, prix et détails.

[4] *Aiguillettes*, lacets terminés par une pointe de métal, servant à lacer des vêtements, des souliers et même des armures. Il y avait trois sortes d'aiguillettes : les *aiguillettes* ordinaires, les *petites aiguillettes* et les *longues aiguillettes*.

peillees et mises a point ij grosses quartes dargent blanc de leschancon(*n*)erie du Roy...

A lui, pour iiij paires de petites bloquettes[1] dargent dorees... pour lassier les soulers de Madame Ysabel de France...

A lui, pour xj paires de blouquettes dargent dorees... baillees a Gillebert Guerart, varlet de chambre de la Royne, pour mettre es soulers de ladte dame...

Audit..., pour xviij xij^{nes} daguillettes de dain Dangleterre..., pour attachier les chausses du Roy... et de mons. le duc de Touraine...

Audit..., pour vixij nes daguillettes (*pour les mêmes*).

A lui, pour avoir rappareillie et mis a point un couvescle a une aguiere d'or, garnie de pierrerie, pour le Roy..., duquel couvescle il a refait le fretelet, ycellui ressoude et mis a point...

A lui, pour viii xii^{nes} daguillettes de dain Dangleterre... pour attachier les chausses du Roy... et de mons. le duc de Thouraine..., au pris de xx s. p. la xij^{ne}; pour cuir, argent dorez et facon...

A lui, pour vii douzaines de semblables aguilletes... pour ce, aud. pris de viii l. p.

A lui, pour viii xii^{nes} et demie daguillettes...

A lui, pour vi paires de blouquettes d'argent dorees... pour mettre es soulers de la Royne et de ma dame Ysabel de France, lesquelles blouquettes pesent iij onces dargent, au prix de xxviij s. p. lonce, argent dore et facon valent iiij l. iiij s. p.

A Guillaume Arrode..., pour avoir rappeillie et mis a point deux grant doubleaux d'argent a mettre et porter leaue de leschanconn(*er*)ie du Roy..., pour le dit seign(*eu*)r, lesquels il a tout ressoudez et mis au feu, par les fons et par les bendes, et yceulx reffaiz et rappeilliez eu plus(*ieur*)s lieux.

A Guillaume Arrode..., pour avoir fait et forgié une quarte d'argent pour leschanconnerie du Roy... signée sur le couvescle a un esmail ront des armes de France...

Audit..., pour avoir rappeillé et mis a point le bacin et la chauf-ferette d'argent blanc de sert de leaue de lhostel du Roy..., res-

[1] Boucles de métal à divers usages.

soude le dit bacin par le fons et par les bors tout autour, et de la d(*ict*)e chaufferette, lance le clichet et le couvescle, yceulx burnis et redreciez...

Audit..., pour sa peine et sallaire davoir redrecié, burni et redoré la garnison dun petit caillier couvert [1], achete de Guillm̄ Mornois, pour boire vin nouvel en la chambre de la Royne, pour ce xx s. p.

A lui, pour iii douzaines daguillettes... et delivree a Perrin de S[t] Mor, varlet de garderobe du Roy..., pour attachier les chausses dudit seign(*eu*)r...

A lui, pour une grosse douzaine daguillettes...

A lui, pour avoir rappeillées et mises a point deux quartes d'argent dorees de leschanconnerie de mons. le duc de Touraine...

A lui, pour xij xij[nes] daguillettes... (*toujours pour les chausses du Roi*).

A lui, pour avoir rapareillée et mise a point la nef d'argent dore, en manière de cuvette du Roy...

A lui, pour avoir ferré et garni dargent dore les boux de xij lasses de soye vermeille, vert et azurée..., pour lassier les costes et doubles de la Royne...

Audit, pour deux paires de blouquettes dargent dorees..., pour lassier les soulers de ma dame Ysabel de France...

A lui, pour une douzaine daguilletes...

A lui, pour douze xij de semblables aguillettes..., pour attacher les chausses des diz seigneurs...

A lui, pour iiij onces, v esterlins dargent doré, par lui mis et emploiez. En avoir fait et forgié iiij couplettes [2] a charnieres, avec les clous et une petite fermeur pour le tableaux de Cipres [3] de la Royne.

A lui, pour avoir rapeillé et mis à point une chayenne dor pendant en un pot dor de leschanconnerie du Roy..., et pour iij brochettes ou chevillettes d'argent doré, f(*aic*)tes par luy pour fermer

[1] *Caillier*, tasse, gobelet, verre à boire, le plus souvent en faïence de qualité inférieure. Le caillier servait de nuit, le hanap de jour. Le Roi se servait d'un hanap, et ceux qui lui faisaient compagnie à table, d'un caillier; dans ce cas, le caillier était d'argent. On voit cependant, parmi ces comptes, employés ensemble les mots *hannap* et *caillier*. Le *caillier* était surtout le vase à boire des tavernes.

[2] Couplet, charnière d'arbalète.

[3] Chypre.

les calices et croix de la chapelle dudit seigneur..., et pour avoir ressue lun des calices...

A Guillaume Arrode..., pour avoir fait et forgié x pointes d'argent dore, par lui mises en x lasses de soie de plusieurs couleurs, pour lassier les costes, simples et doubles, de ma dame la duchesse de Touraine...

A lui, pour avoir rapareillée et mise a point une grant nef d'argent dore de la chambre des nappes du Roy,... de laquelles il a reffait et redore lune des cornes des cerfs[1] qui est sur l'un des boux, et icellui ressoude, et la dte nef redreciee, burnie et mise a point...

A lui, pour avoir rapareillée et mise a point une autre nef dargent doré du Roy... en maniere de cuvette, de laquelle il a reffait et reforgié l'un des chiens qui la soustenoient, et l'autre ressoude et redrecie, auquel il a mis une once d'argent...

A lui, pour xii xij^nes daguillettes...

A lui, pour avoir rappeillees et mises à point iij quartes d'argent blanc...

Audit, pour avoir fait et forgié un petit drageoir[2] dargent, cizelle et véré par les bors,... pour servir despices noss. les Chambellans du Roy...

A lui, pour avoir fait et forgié ij petites sallie(*re*)s dargent blanc pour la chambre aux Joyaulx du Roy...

A lui, pour avoir rapeillié et mis a point un petit bacin blanc, a un ront des armes de France...

1391. — A Guillaume Arrode..., pour avoir fait et forgié une navette d'or, f(*aic*)te en maniere de coquille, pour servir chacun jour devant le Roy..., pour laquelle forgier lui fut baillie une aut(*re*) navette dor dudit seigneur...

[1] Dans la salle du Palais, se trouvait un grand Cerf, pris pour modèle, sous Charles VI, du grand Cerf d'or de Charles V. Cet objet d'orfèvrerie périt dans l'incendie de 1618. (SAUVAL, t. II, p. 347.)

Les cerfs symboliques figurent souvent dans les pièces d'argenterie d'autrefois. Ils rappelaient, dit Mgr DEHAISNES (t. I, p. 520), « qu'on allait au baptême comme, selon l'expression de l'Écriture, le cerf courait vers les fontaines ».

[2] Récipients pour les épices, dont on faisait alors un très grand usage. Ces pièces d'argenterie, passant de main en main, eurent souvent besoin de réparations. C'est notre poivrier moderne.

A lui, pour vi plateles a fruit d'argent dorez...

A lui, pour vi autres plateles a fruit d'argent blanc, verez,... signez chacun a un escu de France feru sur les bors,... pour servir de fruit en lhostel du Roy...

A lui, pour douze douzaines daguillettes...

A lui, pour iij paires de blouquettes dargent dore... pour lassier les soulers de ma dame la duchesse de Touraine...

A lui, pour avoir rappeillée et mise a point une chaufferette d'argent blanc qui est de sert de leaue en lhostel du Roy..., de laquelle il a refait et forgié tout de neuf les trois piez, yceux ressoudez et mis une broche d'argent au couvescle, et pour une aut(*re*) quarte d'argent blanc de la garderobe dudit seigneur...

A Guillaume Arrode..., pour avoir fait et forgié la garnison dargent dore de la coupe et du hennap de madre blanc[1] couvert pour le Roy nr̃es, pour servir a boire vin nouvel en ceste saison dyv (*d'hyver*). C'est assavoir un hault pie d'argent dore, la pate et le fretelet, esmaille aus armes de France, pouissonnée à cosses de genestes, et la pate du hennap fineme(*n*)t doree et pouissonnée com(*m*)e dess(*us*), les freteles et les boullons esmailliez des d(*ic*)tes armes de France...

A lui, pour avoir fait et forgié la garnison dargent dore des hennaps de fin madre blanc), couverts, pour mons̃. et ma dame de Touraine...

A lui, pour avoir reglacie d'or et rafreschi la garnison d'argent doré de la coupe et du hennap de madre de la Royne, achetee de Richart de Suzay, ycelle garnison avoir mise et rassise avec les claveaulx, claix, boullons et fretelet; et diz couppe et hennap.

A lui, pour avoir fait et forgié xlvi boullons d'argent dorez et esmaille des armes de France, de la Royne, de mons̃. le duc de Touraine, de ma dame Ysabel de France et de ma dame la duchesse de Touraine...

[1] *Madre*, coupe en agate-onyx lorsqu'il s'agit d'objets précieux, ou en argent et jaspe lorsqu'il s'agit d'objets de moindre valeur. Voir GODEFROY et DOUET D'ARCQ, *Bibliothèque de l'École des chartes*, 1854, p. 186. On dit aussi *madres et cailliers*. Nous trouvons dans un récit historique ce passage : « Sur un fin *doublier* (nappe) de toile de Frise, étaient placés des... *hanaps de madre* (vases de bois) de Pontarlier, des couteaux de Périgueux, à manche de bois de cerf. »

1392. — A Guillaume Arrode..., pour avoir rappeillée et mis a point la charnie(*re*) d'un pot d'argent blanc, signe sur le convescle d'un rout des armes de France, auquel il a mis v. estlins (*esterlins*) d'argent.

A lui, pour avoir desassis un esmail du fons d'un bassin, d'un grand dragoir d'argent dore goderonne, qui fu au sire de Nonan-(*cour*)t et pour avoir fait en lieu d'icelui un grant esmail des armes de mons. le Daulphin...

A lui, pour avoir dore fin vermeil, dedens (*dedans*) et dehors, la nef du Roy appellee cuvette, v. s. vi. d. p. Pour tout x. s. xi d. p.

A lui, pour avoir ressoudé un annel dargent blanc, ou pent une chaienne d'argent blanc, au convescle de lun des barils dargent blanc a mettre et porter leaue en leschanconnerie du Roy.

Audit, pour avoir fait et forgie vi paires de blouquettes dargent dorez, pesans iij onces, xii esterlins d'argent doré, delivr(*ées*)... a Gilbert Guerart, varlet de chambre de la Royne, pour mettre et fermer les soullers de la ditte dame, au pris de xxviij s. p. lune, argent, dorer et facon, valent c six d. p.

A lui, pour avoir fait et forgie vi autres paires de bouclettes mandres, d'argent doré, deliv. ce dit jour (3 février 1392). Cest assavoir a Perrin de Clichy, varlet de chambre de Mons. le Dauphin, deux paires a Robert le Berion, varlet de chambre de mes dames Ysabel et Jehanne de France iiij paires dicelles bouclettes sont pour fermer les sollers des diz seigneur et dames, et poisent tout ij onces, iii esterlins d'argent dore.

A lui, pour iij xij^nes daguillettes de fin dain Dangleterre[1].

Audit, pour avoir reburnie[2] et mise a point la vaisselle d'argent du Roy.., qui sens(*uit*)... Une nef d'argent veree par dehors, un flacon d'argent blanc, six tranchouers darg. blanc, une couppe couverte d'argent veree par dehors et doree par de dens, une aiguie blanche, une navette blanche, un hannap couv(*er*)t dargent vere, deux hannaps à tour de lampe, dargent blanc, et une salie(*re*) couv(*er*)te dargent, veree, tout delivre devers le Roy...

A lui, pour avoir ferre dargent dore xii las de soye aux douze bous..., pour ma dame la duchesse Dorliens...

[1] Nous négligerons désormais la plupart des mentions de ce genre, qui se renouvellent fréquemment.

[2] *Burnir*. Brunir, polir avec le brunissoir.

Audit Guillaume Arrode, pour avoir fait et forgie tout de neuf une sallie(*re*) d'argent doree, goderonnee, ou il a au fons une espreuve d'une langue de s(*er*)pent, esmailliee sur le couvescle des armes de la Royne, pour la quelle faire..., fut baillie audit orfevre, une autre vieille sallie(*re*) dargent dore.

A lui, pour avoir fait et forgié iiij paires de blouquettes [1] darḡ. dore, pesans ij onces, x esterlins dargent doré..., pour fermer les soullers de madame la duchesse Dorliens.

A lui, pour avoir rappailliez et mis à point deux flacons d'argent blanc du Roi, nr̄es..., en lun diceulx avoir mis un escouppail dargent, pesant une once, iiij esterlins, ob(*ole*) dargent;...

A lui, pour avoir rappareilliez deux bacins dor, pour mettre a laver les mains du Roy... Iceulx avoir ressoudez en plus(*ieurs*) lieux et reburnis et delivrez devers ledit seign̄... Pour ce, pour or, peine, sallaire et facon, pour tout xij s. p.

A lui, pour avoir rappareillie une fourchette dor [2] pour ma dame la duchesse Dorliens, a prendre la souppe au vin. C'est assavoir reffait lun des fourcherons, ou il a mis un esterlin et un ferlin dor...

A lui, pour avoir fait et forgie deux pointes dor, pesans ij est(*er*)lins, mises par lui aux bous d'une aguillette de reubans de soye, en lieu de deux autres pointes qui estoient cheues d'un haincelin [3] que le Roy nr̄esre ot nagaires aux noces de mons. le connestable...

A lui, pour avoir rappareilliee et mise a point une autre quarte dargent, de semblabte facon, de lhostel de la ditte dame... Ressonde lance, le couvercle et la charni(*er*)e dicelle.

1393. Audit Guillaume Arrode, pour avoir rappareilliees et mises a point deux grans quartes dargent, en maniére de paires, de lhostel de la Royne...

[1] Nous omettons aussi les mentions de ce genre. — Dès cette année 1392, la langue française est bien fixée, et c'est plaisir de la lire dans les comptes de l'hôtel du Roi.

[2] La fourchette date du règne de Charles V. On lit dans l'Inventaire de l'hôtel de ce souverain : « Une petite fourchette qui fut à la royne Jehanne de Bourbon, deux fourchettes à manche de cristal, une fourchette d'or, brochée à fleurs de lys, une autre fourchette d'or plaine, a un saphir au bout, pesant deux onces, trois esterlins. » Dulaure ne la fait remonter qu'aux Valois.

[3] Diminutif de *ancel*, petit vase.

A lui, pour avoir rappareilliees et mises a point, iij quartes rondes dargent blanc de lhostel de la ditte dame...

A lui, pour avoir rappareilliee une aigui(*er*)e dargent blanc de lhostel de la ditte dame...

A lui, pour avoir rappareilliee... une salliere dargent doree, couverte, esmaillee aux armes de feu la Royne Jehañe de Bourbon... Avoir ressoude les esmaulx, les pies...

A lui, pour avoir fait et forgiee xxvij gros bons daguillettes mis en xvi las de soye noire, pour fermer deux longues houppell(*andes*) de veloux noir, lune pour le Roy... et l'autre pour mons. le duc Dorliens. Delivrez a Jehan Mauduit, tailleur des robes et varlet de chambre du Roy...

Audit, pour avoir fait et forgie xij grosses pointes dargent doree, et par lui mises et atachees aux bons de vj grosses aguillettes de soye noire, deliv. a Perrin de Saint Mor, aide de la garderobe de corps du Roy..., pour pandre les dagues et cousteaulx dudit seigneur.

A lui, pour avoir fait et forgie tout de neuf, un dragioir dor, couvert tout plain, exepte qu'il y a xix esmaulx rons, dor fin, pesans iij onces, xvi esterlins dor fin. Desqueulx les dix rons esmaulx sont esmailliéz a plain des armes de France, et les autres esmaillices d'une lincorne blanche couchiee a un b̄ esmaillie de rouge cler en lespaule. Yceulx esmaulx mis et assis en la pate, et sur le couvercle, et ledit dragioir assis sur un hault pie a un gros poincon ou milieu, lequel dragioir il a fait et forgie d'un autre viez dragioir...

A lui, pour avoir rassis et ressoude une piece d'argent blanc sur le bord d'un bassin dargent blanc appellé sert de leaue, pour laver les mains en lostel du Roy...

A lui, pour avoir fait et forgie tout neuf un pot dargent blanc appellé sert de leaue, pour servir de leaue en lostel dudit seigneur, pour lequel pot faire et forgier il a este baillie audit orfevre un autre viez pot appelle sert de leau...

Audit, pour avoir fait et forgie 6 petiz platelez a fruit dargent, verez et signez sur les bors, aux armes de France... pour les quels il a este baillie vi autres viez platelez dargent verez...

A lui, pour avoir fait et forgie un bassin dargent blanc, en

mani(*er*)e de bassin, a barbier pour laver le chief du Roy [1]..., signe sur les bors aux armes de France, pour lequel... a este baillie... un autre viez bassin...

A lui, pour avoir fait et forgie de neuf une quarte d'argent blanc, de la chambre aux Joyaulx du Roy..., pour laquelle... a este baillie... une autre vieille quarte d'argent blanc...

A lui, pour avoir fait et forgie un clichet et une charniere, en une quarte d'argent blanc de la garde robe du corps du Roy...

A lui, pour avoir soude et mis une petite piece dor au pie dune couppe d'or pour le Roy..., laquelle est faicte en la mani(*er*)e de la couppe Saint Louys [2].

A lui, pour avoir fait et forgie la pate et la poingniee dun dragioir dor, hachie a fleurs de lis, pour le Roy..., pour laquelle... a este baillie... une aut̄ vieille poingnee dun dragioir dor...

A lui, pour avoir fait et forgie toute neufve une quarte dargent doree, signee sur le couvescle aux armes de France...

Au dit, pour avoir rappeilliee... deux bassins dor, cizelles au fons, et a deux grans esmaulx rons des armes de France, a laver les mains du Roy... Yceulx avoir ressoudes en plusieurs lieux autour de la cizeleure...

A lui, pour avoir rappareilliee... une aigui(*er*)e a double biberon, qui par avant [3] avait este doree... Ycelle avoir ressoudee autour des biberons et mis un tuiau neuf en lun diceux, ou il a mis demie once dargent, vault vi s. vi d. p. Et pour paine, sallaire et facon et ycelle avoir reburnie, viij s. p. De liv(*ree*) a Gilbin Dabbeville, clerc de la chambre aux Joyaulx du Roy, nresr̄e, ledit premier jour de septembre, pour tout, xiiij s. vi d. p.

A lui, pour avoir rappareilliee, reburnie et mise a point une quarte dargent doree de leschanconnerie dudit seigneur... Res-

[1] Thomassin Le Borgne fournissait le linge de corps et autres linges à l'usage du Roi. Nous le voyons livrer, en cette année, des taies d'oreiller en *fine toille de Reims*, des *envelopes* pour *mettre et enveloper la teste du Roy*, faire *signer* (armorier) *et ourler des toilles fines de Reims pour essuyer le visage et les mains du souverain*.

[2] Il a existé plusieurs pièces d'argenterie portant le nom de *couppe* dite de saint Louis; aucune n'a été conservée. Il y en avait une, notamment, au trésor de Saint-Denis. Il en fut des bijoux comme des livres : tout fut pillé, et partie de ces dépôts passa à l'étranger; c'est ainsi que plusieurs pièces nous sont revenues.

[3] Cette formule est ici employée pour la première fois.

soude une longue fante (*fente*), les charn(*ier*)es et le clichet dicelle... Delivree audit Gillebin, ledit jour...

A lui, pour avoir rappareilliee... une grant nef d'argent doree, armoiee des armes du sire de Clichon (*Clisson*), laquelle il donna pieca au Roy... Ressoude le pie dicelle qui estoit dissoude et mis une botte dargent par de deus ledit pie...

A lui, pour avoir rappareillie le pot a aulmosnes de la chambre aux Joyaulx du Roy... Ressoude le couvecle et le clichet d'icelui...

Audit, pour avoir rappareilliee... une grande quarte dargent blanc de laditte chambre... Refait tout de neuf le couvercle dicelle...

A lui, pour avoir refait la chaienne dargent dore dune bouteille dargent dore du Roy..., pouissonnee de serfs volants et de genestres...

A lui, pour avoir rappareilliee une petite quarte dargent blanc de la chambre aux Joyaulx du Roy... Reffait de neuf lance dicelle...

A lui, pour avoir fait et forgie le clichet et la charniere dune grant juste dargent blanc, signee sur le couvescle aux armes de France.

A lui, pour avoir ferre dargent dore six aguillettes de rubans de soye noire, chascune aux deux bous..., pour pendre à la poitrine du Roy...

A lui, pour avoir fait et forgie tout de neuf deux bassins dargent, hachies sur les bords de lincornes [1] et de genestes [2], et a une roze au font, et un ront dedens des armes de France... Delivres a Gilbin Dabeville, clerc de la chambre aux Joyaulx du Roy... le iiij[e] jour dottobre, pour servir, en la garde robe du corps dudit seigneur, a laver ses mains, et pour lesquels bassins faire et forgier a este baillee audit orfevre deux autres viez bassins dargent veres...

Audit, pour avoir desassis deux esmaulx rons des armes de France, qui estoient au fons des diz deux bassins dargent. Et en yceux, par lordonn(*ance*) du Roy... fait et assis deux esmaulx rons en mani(*er*)e de chappeaulx, esmaillies de costes de genestes...

A lui, pour avoir fait et forgie xxxviij boullons dargent, dores esmaillies aux armes de France, de mons. le duc Dorliens, et de

[1] Licornes.
[2] Fleurs de genest.

madame la duchesse Dorliens..., pour mettre et asseoir au fons de xxxvi cailliers pour boire vin nouvel es hostelz des dis seigneurs et dame en ceste saison diver, et les deux autres pour mettre et asseoir au fons et au couv(*es*)cle d'un hannap de madre blanc couv(*er*)t, pour mons. le duc Dorliens. Delivrees par lui le penultieme jour... doctobre lan mil ccc quat(*re*) vins et xiij...

A lui, pour avoir fait et forgie dargent dore la patte et le fruitelet pour mettre et asseoir en un hannapp de madre blanc couvert, pour le duc Dorliens, a boyre vin nouvel en ceste saison diver.

A lui, pour avoir ferre iiij las de soye noire, chascun dune pointe dargent dore... pour laissier les pourpoins....

A lui, pour avoir ferre dargent dore deux xij^nes daguillettes de ruban de soye noire, chascune aux deux bous, pour xlviij bous..., pour lassier par la poitrine iij pourpoins de satin et de drap de Damas, et un garde corps pour mons. le duc Dorliens.

1392-1393. — Autre despense... pour le fait des chappellains et chappelles du Roy, de la Royne, etc.

...A Guillaume Arrode, orfevre, demou(*ran*)t à Paris, pour avoir fait et forgié un tuiau d'or, ou pie d'une croix dor de la chappelle de mons. le duc Dorliens, pour sortir lun des ymages d'icelle croix... Delivre à Brisson, clerc de la ditte chapelle dud. seigneur, le ij^e jour de fevrier l'an mil ccc quatre vins et xij.

A lui, pour avoir fait et forgie toute neufve une petite portepaix dargent dore, esmaille par dedens du couronnement, pour la chappelle de la Royne... Pour leschange de laquelle lui fut baillee une autre vieille portepaix dargent doree...

A lui, pour avoir rappareillez... deux encenciers[1] dargent dorez de la chappelle de la ditte dame, yceuls rebrunis, nestoiez, redreciez et mis a point, ressoudez en plusieurs lieux...

Audit, pour avoir reffait et ressoude la pate d'un encencier dargent dore de la chappelle du Roy...

A lui, pour avoir rappareillie... un autre encencier dargent dore de la chappelle de la Royne...

A lui, pour avoir ressoudes... les charnieres dune navette dargent doree de la chappelle de ladicte dame.

[1] Encensoirs.

A lui, pour avoir ressoudees en plusieurs lieux deux burettes dargent...

A lui, pour [1]... une croix dargent dore de la chappelle de mons. le duc Dorliens... Ycelle ressoudee en plusieurs lieux.

A lui, pour avoir rappareillees... les charnieres dun tableau du Roy... ou est Nre Dame qui tient son enfant, et sainte Katherine dun coste, et de l'autre coste saint Jehan et saint George. Deliv̄. à Raoulet le Gay, clerc de la chappelle dudit seigneur...

Audit, pour avoir rappareillie... le fons dun eaubenoistier dargent de la chappelle de la Royne... Desassis et rassis le fons dicelui, et mis autour une bordeure dargent pour ycelui renforcier, pour ce qu'il estoit trop foible...

A lui, pour vi petites pipes [2] d'argent dores; pour mettre es petites heures et autres livres dudit seigneur...

A lui, pour avoir rappareillie un asperges de la chappelle de mons. le duc Dorliens... Fait en ycelui deux tuiaulx dargent blanc, lesquels il a ressoudes en lieu de deux autres qui avoient este perduz...

A Guillaume Arrode..., pour deniers a luy deubs... pour toutes les parties d'orfaverie par lui delivrees pour le corps du Roy... de la Royne, de mons. le Daulphin, et de mesdames Ysabel et Jehanne de France, de monseigneur le duc et de madame la duchesse Dorleans, par le temps de ce p(*rese*)nt compte. xiiij^{c}. iiij^{xx}. l. p.

Février 1391 à février 1392. — Le quart compte ordinaire de Charles Poupart, argentier du Roy...

Recepte :

De Guillaume Arrode..., pour la vendue de un vielz bassin dargent blanc, a mettre les oublees [3] pour le Roy..., en paiement d'un autre bassin neuf... iiij^{xx} l. xij s. p.

[1] A partir d'ici, nous supprimerons souvent ces mots toujours répétés : *pour avoir rappareillé et mis à point.*

[2] La *pipe* était un petit cylindre d'or ou d'argent, destiné à tenir les siguets d'un livre. On trouve dans l'Inventaire de Charles VI : « Missels *sans pippe.* » Plus tard, on employa, surtout pour les missels et livres liturgiques, de petits coussins en étoffe de soie de différentes couleurs. On s'en sert encore pour les mêmes livres.

[3] *Oublees*, oublies, pâtisserie légère. « Autrefois, dit un chroniqueur, le premier *mets* au service consistait en gaufres, oublies et fruits rafraîchissants. »

De lui, pour la vendue dun vielz couvescle dargent dore, cizele... xxxj l. xii s. p.

Du dit, pour la vendue d'une vieille pinte dargent blanc, signée...

De lui, pour la vendue de deux grans godes d'argent blanc, verez autour...

De lui, pour la vendue dun vieil bacin de sert de leau de lhostel du Roy...

De lui, pour la vendue dune petite saliere dargent dore, vieille, en façon de coquille...

De lui, pour la vendue dun vielz dragoir dargent dore...

1394-1395. — De Guillaume Arrode..., pour la vendue de une petite caillier dor vieille et despecee de la chambre des nappes du Roy...

De lui, pour la vendue de un eaubenoistier dargent blanc, hachié de deux bandes des armes du mons. le Daulphin, avecques lasperges pendant a une cayenne dargent blanc...

De lui, pour la vendue de une vielle quarte dargent blanc du vielz poincon, signee à un ront hachié des armes de mons. le Daulphin, et a une clef sur lance...

Du dit, pour la vendue de deux vielz chandelliers dargent blanc du vielz poincon, de la chappelle du Roy..., tous despeciez et desrompus... Lesquels sont armoriez par le pommeau des armes de mons. le Daulphin...

De lui, pour la vendue de deux vielz encenciers, despecies et desrompus...

De lui, pour la vendue dun vielz benoistier, avecques le guipeillon dargent blanc du vielz poincon, tous despeciez et desrompus, de la chappelle du Roy...

De lui, pour la vendue de deux vielz chandeilliers dargent blanc, de la chappelle du Roy...

De lui, pour la vendue dune grant pinte dargent blanc, quarree, liee par le colet, et a sur lance une coquille, de l'Inventaire des joyaulx de lostel du petit muce [1].

De lui, pour la vendue d'un viel platelet à fruits, dargent blanc, de la fruiterie du Roy...

[1] Petit-Muse, dans la rue qui porte encore ce nom aujourd'hui. Voir ce que nous en disons plus loin. Le musc servait alors à l'embaumement des corps.

De lui, pour la vendue d'une vielle aguiere dargent blanc..., a un bout biberon...

A lui [1]..., pour avoir fait et forgié deux viz dargent faictes en maniere descouppaux a flacons, pour mettre et soustenir les arbres de la terrasse dune nef dargent dore que messire Olivier de Clisson [2] donna piеca au Roy...

A lui, pour avoir ressoude et redrecie le sovaige (*sauvage*) dun baril dargent blanc pour mettre et porter leaue benoiste apres le Roy...

A lui, pour avoir rappareillee et mis a point la charni(*er*)e dune caisse dargent doré pour mettre oiselet de Chippre, en la chambre du Roy...

A lui, pour avoir rappareillée et mis a point le baril dargent blanc, pour mestre la moustarde du Roy nres. Cestassavoir fait et forgie un anneau et le couplet a le tenir. Et aussi avoir fondu le couv(*er*)cle et forgie tout nuef et fait plus fort, avecques le cliquet et la charnière dicelui baril dargent blanc, ou il a mis une once darg., pour ce xiij s. p. Et pour painne et sallaire dudit orfevre, dicelui baril rebrunir et redrecier, mettre a point, xxiiij s. p., valent xxxvij s. p.

A lui, pour avoir rassis et ressoude lune des licornes dune nef dargent doree du Roy... et mis pierres dargent, et redore partout, là ou mestier estoit...

A lui, pour avoir rappareillié et mis a point une tasse dor pour le Roy..., en laquelle il a ressoude un fillet au font dicelle tasse et ycelle avoir redrecie et rebruni...

A lui, pour avoir ressoudee et rivee la chayenne dargent dore pour pendre uns petis tableaux a ymaiges pour le Roy...

A lui, pour avoir coppé en deux un petit asperges dargent véré, pour ce qu'il estoit trop long...

A lui, pour avoir fait et forgié une aguiere ronde dargent blanc,

[1] Nous supprimons ici diverses mentions relatives à des aiguillettes, des blouquettes ou autres objets de peu de valeur, qui se répètent fréquemment encore en ces comptes.

[2] Olivier de Clisson, connétable de France, ami et compagnon d'armes de Duguesclin. Pendant la démence de Charles VI, il fut dépouillé de ses charges, accusé de maléfices, et condamné à une amende de 100,000 marcs d'argent. Mort en 1407.

a un ront biberon, a une teste de gargouille, ou il a mis sur le couvescle un ront bachie des armes de France...

A lui, pour avoir rappareillés deux plas dargent ou sont les XII appostres, entailliez, de la chappelle du Roy... Ressoude les bors et mis un filet dargent en lun diceulx par ou len verse leaue.

A lui, pour avoir ressoudez deux petis bacins dor, cizellez et esmaillez.

Audit pour avoir ressonde la clochette dor pour sonner le sacrement de la grant messe du Roy..., laquelle clochette estoit fendue tout au long... Et pour avoir rassis une fleur de lis en la ditte clochette.

Juillet 1395. -- A lui, pour avoir rappareillé... une petite porte pais dor de la chappelle du Roy... Ressoude et rassis un petit angelot qui tient la paix..., et pour avoir reffait un charneron et rassis le tournant dargent dore d'une boiste a mettre le pain a chanter en la dte chappelle...

A lui, pour avoir reffait deux sermoners dor pour fermer un livre appelle le *Pontifical*, de la chappelle du Roy... Esquels il a fait trois fleurs de liz dor nuefves, en lieu de iij autres qui avoient este perdues, deux bourdons et vj boutonnes, pour ce, pour vij esterlins dor mis en ce par le dit orfevre, au pris de vj s. p. lesterlin, valent xlij s. p. Et pour facon, peinne et sallaire diceulx, avoir resmailliez, reburnis et mis a point, xlvj s. p., pour tout delivrez le xxiiij^me^ jour de septembre. Ensemble lviij s. p.

A lui, pour avoir reffait deux autres fermouers dargent dore, pour fermer un autre livre de la chappelle du Roy... Esquels il a fait de nuef les anneles, les bourdons et les boutonnes, et yceulx dore tous de neuf, pour ce, pour argent dore et facons, xx s. p.

Audit Guillaume Arrode, pour avoir ressoude lance dun eaubenoistier dargent, veré, signe aux armes de monseigneur le Duc Dorleans, ou il a mis de son argent [1] cinq esterlins...

A lui, pour avoir rapareillée une petite boiste dargent, véré, de la chappelle de monseigneur le duc Dorléans, pour mettre le pain a chanter... Reffait la charnière et reforgée le fermoir [2]...

[1] Formule employée pour la première fois.

[2] Il s'agit là de travaux faits spécialement pour les chapelles du Roi et du duc d'Orléans.

En cet endroit des comptes nous trouvons quelques mentions intéressantes, étrangères à Guillaume Arrode, mais qui complètent, en quelque sorte, ce qui vient d'être dit de lui.

Nous les transcrivons très sommairement :

A Nicolas Maulin, mercier, demeurant a Paris, pour demie aune et demi quartier de drap dor Imperial, a champ vermeil, achetez de lui le xxv^e jour davril lan mil ccc quatre vins et xiiij apres Pasques, et bailliez a Guillaume de Baugis, chazublier, demeurant à Paris, pour faire une bource a mettre les corporaulx de la chappelle de monseigneur le Duc Dorléans, et pour couvrir le coissinet a mettre soubs le livre a chanter la messe en la dte chapelle, pour ce, au pris de vij l. iiij s. p. laune, valent liiij s. p.

Audit, pour iij quartiers de cendail [1] azur tiercelin..., pour garnir et doubler par dedans ladte bourse de drap dor a mettre les corporaux...

A lui, pour cinq pieces de cendauls vermeils tiercelins, contenant chascune v. aunes et demie, achetees de lui pour faire unes courtines [2] pour la chappelle du Roy...

A lui, pour une pièce de drap de soye baudequin, a champ vermeil,... et baillie a Katherine la mareschalle, boursiere, demour. a Paris, pour faire chemises pour couvrir les livres de la chappelle du Roy...

A lui, pour un pen de cendails azur tiercelin... pour doubler par dedans les chemises, ou couvertures, des livres de la dte chappelle du Roy...

A lui, pour une aune de semblable cendail... pour parfaire les dtes chemises, ou couvertures de drap de soye baudequin, pour les livres de la dte chappelle du Roy...

A Guillaume de Baugis, chasublier, demourant à Paris, pour avoir fait et baillee un coussin de drap dor Imperial, a champ vermeil, pour mettre dessoubs le missel a chanter la messe, en la chappelle de mons. le duc Dorleans, lequel a este empli de bourre,

[1] *Cendal*, étoffe de soie unie, sorte de taffetas employé souvent comme doublure. Le *cendal battu* était une étoffe sur laquelle on appliquait des feuilles de métal, or ou argent, découpées en diverses figures. Il y avait des cendaux noirs, verts, indes (bleu de ciel) et vermeils. (DOUET D'ARCQ.)

[2] *Courtine*, tapisserie, tenture et rideaux de lit.

et pour avoir fait un corporal de sembl(*abl*)e drap dor Imperial double, de cendail azur et de toille...

A lui, pour avoir baillee, cousue et rassemble deux couvertures de cendail vermeil tiercelin, faictes de cinq pieces de cendaulx vermeulx, lesquelles couvertures sont frangees de franges de soye blanche, rouge et noire de la devise du Roy..., pour mettre et servir en ladte chapelle. Pour ce, pour soye a couldre les dtes courtines, pour anneaulex a pendre ycelles courtines, et pour painne, sallaire et facon, pour tout xl. s. p.

A lui, pour un estui a corporaulx, ouvre dessus de broderie, et couvert de drap de soye baudequin, fermant a un las de soye, garni par dedans ainsi quil appartient, avecques deux ceintur(*es*) de fil blanc, pour ceindre le prestre quand il veult chanter messe... Et baillez a Gilles Le Vert, clerc de la chappelle de madame la duchesse Dorleans, pour mettre les corporaulx de ladte chappelle...

A Arnoulet de Beauves [1] (*Beauvais*), marchant de toilles, demourant à Paris,... pour viij aunes de grosse toile,... bailliees a Perrette Daujie, cousturiere du Roy... pour mettre et porter les livres et autres de la chappelle du Roy, nostre dit Seigneur...

A Jehan Darras [2], libraire [3], demourant a Par(*is*), pour avoir relié iij des livres de la chappelle du Roy nres, des lan mil ccc quatre vins et douze, si comme par c(*er*)tiffication de messire Clément Petit, premier chappelain dudit seigneur, et rendue a Court [4] puet apparoir. Cest assavoir un Messel, pour ce xxxiiij s. p. Item un *Breviaire* lequel a este relie et recouvert tout de nuef de cuir de cerf, pour ce xxxij s. p. Et pour avoir relie un livre de la *Vie S. Loys* [5] xvj s. p. Pour ce, pour tout, par vertu de la dte c(*er*)tiffie cation et quittance dudit Jehan Darras, donn le xvij^e jour de sep-

[1] KK, 1394, vol. XXIV, p. 124. Au feuillet 123 v°, on lit *Beauvais*.

[2] D'Arras.

[3] A la date de 1387, nous avons relevé la mention suivante :

« A Huguenin de Champdivers, enlumineur de livres, demourant à Paris, pour... sa painne et sallaire d'avoir enlumine par les bors et relie une grans heures pour mons. le duc de Thourainne, pour ce, par quittance de lui donnée le xxvij jour de janvier ccciiij^xx et vij. . . . . xxxij s. p. »

En 1398, le Roi fit divers achats à la foire de Compiègne.

[4] Certification rendue à la Cour des comptes, qui centralisait ces pièces de comptabilité.

[5] Il y avait dans la bibliothèque de Charles VI cinq manuscrits contenant *la Vie saint Loys,* dont celui de Joinville.

tembre lan mil ccc quatre vins et xiiij. lxxij s. p. [1].

A Agnesot la Bonvarde, sasseresse de tixus, demourant a Paris, pour vi tixus de soye noir, ou milieu desquels a en chascun une tresche de fil de Chippre... Cest assavoir deux larges pour fermer un livre appelle le *Pontiffical* [2] de la chappelle du Roy..., et les iiij aunes plus estrois pour faire fermoirs pour un missel..... *(ici une lacune)* evangel de la dte chappelle du Roy...

A Pierre Bousdrac, dit Pagant, mercier,... pour une pièce de drap de soye vert de Damas,... pour faire cinq chemises ou couvertures à livres, pour cinq des livres de la chappelle du Roy... et pour couvrir les ais dun livre appelle le *Pontiffical.* Cest assavoir deux chemises pour couvrir un *Breviaire* en deux volumes, et les autres iij. chemises pour couvrir un *Messel* [3], un *Journal,* et unes grands *Heures*...

A lui, pour une piece et demie de cendail azur tiercelin..., pour doubler par dedens les dtes chemises ou couvertures de drap de soye vert de Damas, pour les dis livres de la dte chappelle du Roy [4]...

A Pierre du Son, coffrier..., pour une paire de coffres de bois, convers de cuir par dehors, et garnis de toille par dedens, fermans à clefs, ferrez et clouez ainsi quil appartiet, garnis de crocs, de courroies et de bahu [5] pour porter a sommier les aournemens de ladte chappelle, et l'autre est pour s(*er*)vir a faire ancel pour

[1] Rayé. On a écrit en marge : Roye pour ce il est p[*ri*]s p[*ar*] le compte ens[*uivant*].

[2] Probablement le *Pontifical à l'usaige de Paris* confisqué sur Gérard de Montagu, évêque de Paris, et qui figure sous le nº 811 de l'Inventaire de la bibliothèque du roi Charles VI, dressé en 1423. Cette bibliothèque renfermait alors 843 manuscrits.

[3] Il y avait quatre *missels,* dont un *très bel,* dans la bibliothèque de Charles VI, mais il peut se faire qu'il s'agisse ici d'un *missel* spécial à la chapelle du Roi. On trouvait d'ailleurs des manuscrits dans toutes les autres résidences royales. Cette observation s'applique aux annotations précédentes.

[4] La quittance de cette fourniture fut donnée par la veuve de Bousdrac et les tuteurs de leurs enfants.

[5] Ce mot *bahu,* qui est ici employé, et qu'on ne trouve pas expliqué dans les dictionnaires de l'ancienne langue française, doit signifier les compartiments mobiles qu'on plaçait dans les coffres ou malles du temps. Exemples : garni « de courroies et de bahu », garni « de crocs de fer, de courroies et de bahus », etc. On trouve aussi sur ces comptes : « Deux tapis à champ d'azur, semés de fleurs de lis d'or, pour faire *bahus* à couvrir les deux sommiers du corps... » Il y avait souvent un chapitre spécial sous ce titre : « Cofrerie, malle et bahus. »

dire la messe en la chambre dudit seign(*eu*)r, pour ce viij l. p.

Audit, pour un autre coffre de bois convert de cuir ferre et cloue, ainsi quil appartient, et fermant a clé..., pour mettre et porter le linge, livres et aournemens de relais de la chappelle dudit mons. le duc Dorleans.

A Jehan Darras, relieur de livres, demourant a Paris, pour avoir relie tout de nuef, un livre appelle le *Pontiffical* de la chappelle du Roy, nresr, et pour avoir y celui redore tout de nuef de fin or, nettoye, reblanchis et convert les ais dicelui de drap de soye vert de Damas. Dachat, pour ce, pour or a dorer, painne, sallaire et facon, pour tout, le xxiiij^{e} io^{r} de novembre lan mil ccc iiiixx et xiiij, iiij l. p. A lui paiez par sa quittance donnee le xviij^{me} jour de Aoust lan mil ccc quatre vins et xiiij, pour ce... iiij l. p.

Nous reprenons, maintenant, dans les comptes de l'hôtel du Roi, toutes les mentions spéciales à Guillaume Arrode; celles-ci commencent avec l'année 1396-1397.

A Guillaume [1] Arrode..., pour avoir rappeille et mis a point le baril a moustarde dargent blanc de la chambre des nappes du Roy... Reffait de nuef et ressonde toutes les charnieres du couvercle, et ycelui ressonde et refait le cliquet...

A lui, pour avoir reffait et ressonde la poirette de dens le couvercle de la navette dor du Roy.

A lui, pour vi xij^{nes} daguilletes de fin daim Dangletere [2]...

A lui, pour avoir fait et forgie une caillier dor pour le Roy, hachiet au fons, a iij fleurs de lis, pesant j^{o} v^{e} ob. dor, a xxij karas, et a xlix l. xiij s. viij d. p. le marc, valent vij l. xviij s. iiij d. p. Delivrez... a Persepot, someilli. de la chambre des nappes dudit s. Pour facon, peine et sallaire dav. fait et forgie la dte cailli xx s. p., pour tout viij l. xviij s. iiii d. p.

A lui, pour avoir fait et forgie deux coll(*ie*)rs dargent dore, ou il a en chascun entaille le mot du Roy qui fait James, et au bout de chascun pend deux cosses, l'unes esmaill(ee) de blanc et laut(re) de vert, lesquels le Roy... a ordonne faire f(*air*)e pour pendre au col de deux tigres qui soustiennent la nef dargent dor(*ee*), appel-

[1] Au cours de ce compte, le scribe a mis plusieurs fois *Guillemin* pour *Guillaume*.

[2] Nous continuerons à passer ces sortes de mentions.

lee cuvette, dudit seigneur, et poise tout une once dargent...

Audit, pour avoir fait... vj tranchouers dargent dorez, signez chascun a un bout de trois fleurs de lis hachiees dessous.

A lui, pour avoir fait deux grans baris dargent blanc, lies chascun de iiij bandes dargent blanc, en mani(*er*)e de cerceaulx, pendans chascun a deux anneaulx, et fermans chascun a un escoupillon fait a viz et pend avec chaienne, et signez chascun en la pense a un escu hachié a iij fleurs de lis...

A lui, pour avoir rappareillie... une aiguie(*re*) dor du Roy... pouissonnez a oiseaulx et aut(*re*)s...Reffait tout de neuf la charni(*er*)e dicelle et ressoude le fruitelet...

Audit, pour avoir rassis et ressoude le fretelet de dessus le couv(*er*)cle dun hannap d'or esmailliez a esmaulx, du Roy, lequel fretillet estoit et avoit este despecie, et le filet qui le tient...

Audit, pour avoir fait et forgie une tasse dargent blanc, signee au fons des armes de mons. le duc Dorl(*ea*)ns...

A lui, pour avoir nestoié, redressie, et estouppe un trou qui estoit en un pot dor ou pend lespreuve du Roy..., viij s. p.

A lui, pour avoir fait... tout de nuef les platelez et broches de deux chandelli(*er*)s dargent, verez, de la chappelle du Roy... pesans ij^{m} vj^{o} viij^{e} ob. dargent...

1398-1401. — A Guillaume Arrode..., pour la vendue de deux vielz bacins dargent desdorez, signes chascun au fons a un grant ront esmaillé des armes de France... Bailles aud. orfevre pour fondre et faire deux autres bacins et VI trenchoirs pour le Roy...

A lui, pour la vendue dune vielle escuelle dargent desdoree...

A lui, pour la vendue d'une vielle chaufferette dargent...

A lui, pour avoir redrecie, reburni et mis a point xij plas et vij escuelles dargent blanc, signes sur les bors chascun a un escu haichie des armes de France..., de la chambre aux Joyaulx...

A lui, pour avoir redrecie, reburni et mis à point, deux pos dor de l'eschanconnerie du Roy...

A lui, pour avoir fait et forgie lestoupail, avec la chayenne, tout dargent blanc, pour servir a estoupper un baril dargent blanc de leschanconnerie du Roy, lequel sert de mettre leaue a boire en ladite eschanconnerie pour led. seigneur, au lieu de lautre qui avoit esté perdu...

A lui, pour avoir fait et forgie VI trenchoirs dargent dorez, fin vermeil, signez chascun a un escucon haichiez à iij. fleurs de lis...

A lui, pour avoir reburni, redrecie et mis a point vi tasses dor de leschanconnerie du Roy...

A lui, pour avoir rappeillie un pot dargent dore de l'eschanconnerie du Roy.

A lui, pour avoir rappareillie... une nef dargent dore, a daulphins aux deux bous, pour le Roy... Reffait et reforgie tout de nuef dargent dore, la pate d'icelle nef pour ce que lautre estoit rompue et despecee. Ycelle nef redrecie, reburnie, raffermez et ressoudez les daulphins...

A lui, pour avoir rappareillie une grant nef dargent dore assise sur iiij. roes (*roues*), et en chascun bout dicelle nef un lien enmancelé des armes de France. Cestassavoir reffait et ressoude tout de nuef les t(*er*)rasses ou sont assis yceulx lions et les g(*ar*)nisons dicelles terrasses, resmaillier et redorer tout de nuef les ditz manteaulx, desassis et rassis yceulx lions et les chasteaulx, fait plusieurs vis, clefs et chevilles nuefves en lieu daut(*re*)s qui estoie(*n*)t p(*er*)dues. En laquelle besongne le dit orfevre a mis de son argent de croissance...

Audit, pour avoir reburni, redrecie et mis a point une cuvette dargent blanc pour mettre reffroidir le vin du Roy nres. Deli(*vr*)é ledit jour xxiiij^e de may lan mil ccc iiij^xx et xviij...

A lui, pour avoir rappareille... une nef dargent dore, assise sur iiij. lions qui la soustiennent et aux deux bous a deux angelos, pour le Roy...

A lui, pour... une salliere dargent dore a un tygre dessus le couvercle, assis sur une terrasse, esmaillée de vert, pour le Roy...

A lui, pour avoir rappeillee et miz a point une coupe dor pour le Roy... appellee la Couppe Saint Loys... Laquelle il a ressoude en plusieurs lieux...

A lui, pour avoir fait et forgie un miroir dargent dore, en lieu d'un autre qui avoit este perdu, qui estoit dessus le couverele dune salli(*er*)e ou y a un tygre dargent dore, pour le Roy... pesant led. miroir VI esterlins dargent...

A lui, pour avoir rappeilliez et mis a point une aigui(*er*)e dargent de leschanconnerie du Roy...

A lui, pour avoir redrecie, reburni et mis a point deux flacons dargent dore... Et pour avoir fait tout de nuef en lun diceulx la blouque [1] et la moitie dune chayenne dargent dore...

A lui, pour avoir rappeillie... une grant croix [2] dargent dore de la chappelle du Roy... appellee la croix Danjou. Cestassavoir fait et forgie tout de nuef iij esmaulx dargent dore, ou sont assis iiij euvangelistes, en lieu des autres qui avoient este p(*er*)dus... Pour avoir fait deux viroles nuefves qui soustiennent yceulx esmaulx. Desassis toutes les pieces de lentablement de ladte croix, p. pieces, yceulx rassis et ressoudez les pilliers qui estoient rompuz. Et yceulx redorez, fait plusieurs clefs et vis nuefves en lieu des aultres qui estoient perdues, et toute ladte croix redrecier, reburnir et ressouder en plusieurs lieux...

Audit, pour avoir rappeillie et mis a point une ymaige de saint Michiel de ladte chappelle. Cestassavoir reffait et ressoude les elles (*ailes*). Ycelles mises au feu et redorees tout de nuef, fait deux viz nuefves et iiij virolles dargent en lieu dautres qui estoient perdues. Reffait et refforgie tout de nuef la croix dudit saint Michiel et ycelle redoree. Pour xij chastons fait nuefs en lentablement et en lescu dudit saint Michiel... Item, pour avoir reburny et raffreschy ledit ymaige... Et pour ycellui ymaige avoir repaint de carnation...

A lui, pour avoir reburny... le pie dargent dune croix de la chappelle du Roy...

A lui, pour avoir rappareillee deux encenciers dargent dore de la chappelle du Roy... En lun fait un annel a pendre ycelle... Et en lautre avoir fait un petit crochet dargent dore pour attachier une des chaiennes dudit...

Il n'a guère été question jusqu'ici que de rappareillages, c'est-à-dire de restaurations faites à la vaisselle d'or, d'argent blanc et d'argent doré, de l'eschanconnerie, de la fruiterie, de la chapelle, de la chambre aux joyaux, et de fournitures d'objets usuels, ce qui indique une certaine gêne dans les revenus de la maison du roi Charles VI. Avec les vaisselles au vieux poinçon, la plupart « despeciees et desrompues », on fait des pièces nouvelles qui ne

[1] Ce mot s'est conservé dans le patois artésien.

[2] Au temps de carême, Raoulet le Gay, clerc de la chapelle du Roi, couvrait et enveloppait les croix d'or et d'argent et les porte-paix avec des toiles de Reims.

coûtent guère que la façon ; et l'on remet à des temps meilleurs la fabrication de nouveaux « aournements ». On répare, mais on n'augmente pas sensiblement le nombre des joyaux. On se contente de ce que l'on a, se bornant, comme dans les comptes ci-après, à faire une commande exceptionnelle à d'autres orfèvres que Guillaume Arrode, quand les besoins de l'*hostel* l'exigent impérieusement.

A Symon de Dampmartin, demourant a Paris, pour avoir fait faire et forgier deux haulx chauderons dargent blanc a couvercles, pour servir a faire le potaige pour la bouche du Roy..., pesans ensemble lj^{m} x^{c} dargent blanc.

A lui, pour un autre semblable chauderon dargent blanc a couvercle, pour semblable cause, pesant xxj^{m} vi^{o} ij^{c} ob. dargent blanc.

A lui, pour... iij grans aultres dargent blanc, dont lune est pour semblable cause, pes. ensemble viii^{m} ij^{o} xvij^{e} dargent blanc.

A lui, pour... deux petiz pos dargent blanc a saulce, chascun a un gros bec, pour semblable cause, pes. ensemble ix^{m} v^{e} dargent blanc.

A lui, pour... un autre grant pot dargent blanc a saulce, pour semblable cause, pesans ix^{m} xv^{e} dargent blanc.

A lui, pour un petit flacon dargent blanc, servant pour mettre saulce, pes. sans le fer, iiij^{m} vi^{o} xiij^{c} dargent.

A lui, pour un garde mengier dargent blanc, couvert, a deux ances, pour mettre la viande pour la bouche du Roy..., pes. ensemble xliiij^{m} v^{o} dargent blanc.

A lui, pour deux tasses dargent blanc pour servir en la cuisine du Roy..., pes. ensemble ij^{m} vij^{o} xlj^{e} dargent blanc.

A lui, pour... un gril dargent blanc pour semblable cause, pes. x^{m} iiij^{o} xvij^{c} ob.

A lui, pour... trois petites caillers dargent verees a charni(*er*)es, pendans cha(*cu*)nne a chayennons, pour servir en la saulce du Roy..., pes. vij^{o} dargent vere.

A lui, pour... ij.xij^{nes} descuelles dargent dore, signees sur les bors, pour servir en la saulce du Roy, pes. ensemble xlix^{m} dargent dr.

A lui, pour avoir reffait, reforgie et rappeillié les couvercles des chauderons, les ances du garde mangier, reffait dautre facon le

gril et les deux caillers qui avoient este despecees au voyaige naguere fait par le Roy, nres, a Reims, pour tout c. s. p.

Pour ce, pour toutes les dictes parties, xiii^c^ xx^l^ xi^s^ iij d. p., paiez au dit Symon de Dampmartin p. sa quittance donnée le xi jour de septembre lan mil ccc iiij^xx^ et xvij.

Toute ladite vaixelle delivree a Mengeart, p(*re*)mier queux du Roy, nres, pour s(*er*)vir en la cuisine de bouche dudit seign(*eu*)r et en la sauleerie dudit..., le der(*nie*)r jour de fevrier lan mil ccc iiij^xx^ et xvij.

Nous voici en 1397. On avait réparé, remis à neuf toute la vaisselle du Roi; on avait même augmenté le nombre des pièces, surtout au retour d'un voyage que le souverain avait fait à Reims et en d'autres lieux de son royaume. C'est que les recettes du Trésor[1] s'effectuaient plus aisément, et que du fait de ces *recettes* et des impôts de guerre, levés sur les provinces, le Roi pouvait, enfin, prélever certaines sommes pour les besoins croissants de son hôtel, de celui de la Reine, et des seigneurs habitués de par l'usage à recevoir en argent ou en nature des cadeaux d'une certaine importance, avec lesquels on s'assurait de leur fidélité. On va constater, d'ailleurs, qu'à partir de l'année suivante, les commandes faites à Guillaume Arrode seront de beaucoup plus importantes que les précédentes.

Nous continuons donc à dépouiller les comptes de l'Hôtel du Roi.

7 novembre 1398. — A Guillaume Arrode,... pour un hennap et une aiguiere dor, couvers, goderonnez et poinconnez, et dessus les couvercles de chascun a un fruitelet ou il a un saphir et v perles autour, et poisent vi mars, iiij onces, xi esterlins ob. dor, achetez de lui,... et delivrez devers le Roy,... qui les a donnez, fait baillier et presenter de par lui a messire Mastin des Vicontes[2],

[1] Les registres des *Recettes du Trésor* pour cette époque existent encore aux Archives nationales.

[2] Une des formes françaises du nom de *Visconti*. — Jean-Galéas Visconti, « l'homme de la trame aux cent fils, aussi tortueux et glissant que la guivre de ses armes », avait été employé par la Cour de France pour brider le Pape en Italie. Voir : *Le Duc d'Orléans, frère de Charles VI; ses entreprises en Italie* (1392-1396), par M. Albert DE CIRCOURT, dans la *Revue des questions historiques* de 1889.

chler, et oncle du Roy, nre dit seigneur..., pour laquelle vaixelle paier et aussi c(*er*)tains colliers dor et dargent, achetes dudit Guillaume, et dont ci aprez sera fait mention. Ledit seigneur par ses autres lettres ordonna et manda la somme de mil xxix frans viij s. ix d. t., estre baillee audit argentier par Michiel du Sablon, general receveur des aides ordonnez pour la guerre...

A lui, pour un collier dor fin, esmaille de blanc, ouquel a autour iiij ballaiz, cinq saphirs et xviij perles, et y pend un fermail dor, garni dun gros ballai ou milieu, environne de vi grosses perles, achetees de lui... et delivre devers le Roy... lequel la donne... de par lui audit messire Mastin des Viconles. Pour ce, par marchie fait audit Guillaume, pour or, pierreries et facon. iiij^c L. p.

A lui, pour un autre collier dor fin de lordre et divise du Roy..., achete de lui... et delivré au dit seigneur qui le donne... de par lui, comme dessus, à mess. Guillaume Descal, chlr, Desmilan[1], et de l'accompaignie dudit messire Mastin. Pour ce, p. marchie a lui fait, pour or et facon. xvj L. p.

Audit, pour iij colliers dargent blanc[2] de lordre et divise du Roy..., achetez de lui..., et delivrez devers le Roy... qui les a donnez... de par lui comme dessus a iij escuiers de laccompagnie dudit mess. Mastin des Vicontes... Pour ce, par marchie a lui fait, pour argent et facon. viij L. p.

Pour ce, pour toutes leddites parties viij^c xxiij L. xi s. p., paiez audit Guillaume Arrode, par vertu desdites lettres et quittance de lui, donnee le huit^me jour de fevrier lan mil ccc iiij^xx et dix huit.

Dans cette période que nous venons de parcourir, il y a comme un relèvement à la Cour et chez les grands. Le besoin de briller par les habits s'affirme davantage, et c'est à qui, dans le commerce parisien, offrira ses services pour fournir des draps de Bruxelles, très en vogue alors, ou des étoffes de Chypre et d'Orient. On aime aussi à se vêtir de *drap violet de Rouen*, et de tous autres draps de couleur écarlate, dont on fait ou des vêtements à tous usages, ou des *mantels à parer*, qui complétaient si bien le costume de

[1] De Milan. En ces endroits, le copiste paraît embarrassé pour transcrire les noms. Il les orthographie comme il les entend prononcer.

[2] D'autres orfèvres que Guillaume Arrode fournirent en ce temps des colliers au Roi.

Cour du temps. D'ailleurs, le Roi encourageait lui-même ces goûts de luxe. C'est ainsi que nous le voyons encore, en décembre 1398, faire acheter à *Nicolas Mixandre, drappier, demourant à Paris,* quatre « escarlates vermeilles de Brucelles prestes » pour en faire don, avec d'autres, à ses dix maîtres d'hôtel, « messire Guy de Conflans, grant maistre dhotel, monsieur le vidame de Laonnais, messire Robert du Boissay, messire Tauppier de Chantemerle, messire Arnoul de Puissieux, messire Jehan Braque, messire Gilles Mallet[1], mons. Le Borgne de la Queue, messire Guillaume de Gaillanuel et messire Simon de Dreux ». Ce don était accompagné, pour chacun d'eux, « d'un millier de *menu vair* », pour « faire et fourrer robes à eux vestir pour estre plus honnestement » au service du Roi.

A Jehannin Quarré, Engueran le mareschal, Perrin Champigneau, Guillotin Dais et Perrin Mandole, clercs de son argentier Charles Poupart, en 1398, Charles VI donna, pour leurs étrennes, à chacun, trois aunes et demie de drap violet de Rouen « avecques deux manteaux daigneaux noirs de Lombardie, pour faire et fourrer robes », le tout du prix de « cent frans ».

Aux « noces et espousailles », le Roi faisait aussi des cadeaux d'importance : c'était l'usage du temps, usage qui a prévalu, et qui, loin de disparaître, est resté l'accessoire obligé des négociations diplomatiques.

Tout cela figure aux comptes de la maison du Roi, sous la désignation suivante : « Dons extraordinaires faiz par le Roy, nre sire, à plusieurs seigneurs, chlers, escuiers, ses gens et officiers et autres estrangiez. »

Aux années suivantes, 1398-1400, Guillaume Arrode est encore souvent mentionné dans les comptes du Roi. Il continue à fournir des hanaps, des aiguières, des tasses, des aiguillettes, et à réparer la vieille argenterie de l'échansonnerie et de la chapelle.

[1] Gilles ou Gilet Malet, valet de chambre et bibliothécaire de Charles V. L'inventaire qu'il dressa en 1373, et qui fut récolé le 6 novembre 1380, peu de temps après la mort du souverain, est le premier catalogue de bibliothèque que nous ayons. Mort en janvier 1410.

Vers 1854, on a découvert, dans l'église de Soisy-sous-Étiolles (Seine-et-Oise), la pierre tombale de Gilles Malet. (V. *Bulletin du bibliophile,* 1869, p. 592.)

Du milieu de ces citations qui se répètent, nous distinguons ce qui suit :

A Guillaume Arrode pour 81 grans pos d'argent doré, pesans xxxi^{m} i^{o}.

Item, pour xij hennaps a pie, pesans xxx^{m} ij^{o} x^{e}.

Item, pour deux grans flacons dargent dore, pesans xxiii^{m} x^{e}.

Item, pour un hennap dargent dore couvert, pesant vi^{m}, et pour deux aiguieres dargent dore pesans ensemble iiij^{m} iiij^{o}.

Ces pièces d'argenterie, qui pesaient ensemble 100 marcs d'argent, avaient été achetées de Guillaume Arrode, le 4 juin 1400, pour être offertes, de la part du Roi, à messire Pons Perilleux, chevalier du pays d'Aragon, lequel avait « fait un fait darmes devant le Roy ».

Elles avaient coûté « mille frans », qui furent payés sur le trésor de guerre.

Guillaume Arrode fournit encore, en juillet 1400, un « hennap d'or, garni de pierrerie et perles », du prix de « deux cens frans », destiné à messire Huitart de Bours, chevalier et chambellan du Roi, et en avril de la même année, « deux grans justes dargent dores, pesans xviij^{m} j^{o} once, deux flacons dargent dore, pesans xxii^{m} j^{o}, un hennap a pie, pesans xviij^{m} ij^{o}, xii tasses dargent dore pesant xvi^{m} iiij^{o}, et un drageoir doré, pesans xii^{m}, qui font pour tout huit cent mars dargent doré », destinés, cette fois, à « la fille mons. de Hangest », chevalier, aussi son chambellan, à l'occasion de ses noces; enfin, le 1er octobre, au prix de 100 francs, six « petites tasses dargent dore, pesans v mars, un petit hannap et une aigniere dargent dore pesans v mars, qui font x mars dargent », que le Roi, toujours généreux envers ses serviteurs, faisait « bailler et presenter de par lui Jehan Roche, son varlet de chambre », le jour de ses « noces et esponsailles ».

La charge qui incombait au Roi, de par l'usage, d'offrir ainsi de riches cadeaux, en maintes circonstances, et, surtout, de fournir la livrée aux plus grands seigneurs du royaume, devait être considérable pour le temps[1].

Nous le voyons, en effet, en cette année 1400, faire délivrer,

[1] A l'année 1402, il est question d'un collier d'or que « le roy d'Angleterre donna pieca au roy » de France, et de « sacs de chamois » que Charles VI fit distribuer aux officiers à son service.

en une seule fois, d'après un « roulle » signé de sa main, trois cent soixante-deux houppelandes aux « seigneurs, chevaliers, escuyers et autres officiers » à son service.

Ce rôle commence ainsi :

Le Roy,
Monseigneur le Daulphin,
— Loys de France,
— Jehan de France,
— de Berry,
— de Bourgongne,
— d'Orléans,
Le Roy de Cecille,
Le Prince de Tarente,
Monseigneur de Bourbon,
Messire Pierre de Navarre,
Monseigneur de Nevers.

Puis viennent :

Le connestable de France,
Monseigneur de la Roche-Guyon,
— Le Besgues de Villaines,
Le maistre des arbalestriers,
L'amirail de France,
Le conte de Saint-Pol,
Monseigneur le maréchal de Rieux,
Le mareschal de Bouciquaut,
Monseigneur le vidame de Laonnois,
Messire Guillaume de la Tremoulle,
Monseigneur de Montmorency,
Messire Raoul de Flandres,
— David de Rambures,
— Jehan de Bueil,
— Arnoul de Puisieux,
— Regnier Pot,
— Jehan Bracque,
Le vicomte de Rodes,
Jehannel Destonteville, laisné,
Thibaut du Maizeray,
Ancel de Lisle,

Robinat le tirant,
Dobit,
Denisot de May,
Jaquelin Trousseau,
Blondel,
Raoulin de Fescamp,
Jehan de Craon,
Hermanville,
Le fils messire Jacques de Harcourt,
Guillaume et Jehan Langlier,
Le fils Estienne, de leurs maisons,
Le fils Ancel de Lisle,
Jehannequin Deslaquillon,
Ogier de Nantouillet,
Robert de Ponteaudemer [1],
Lebreton,
Essart de Saulcebernart,
Mengeart,
Loys des Barres,
Elisgnet de Brebant,
Loyer de Chantemerle,
Jaquet de la Roche,
Le petit besgne de Fayel,
Le besgne de Boymennant,
François Chantepinne,
Pierre de Preaulx [2],
Jehan de Preaulx,
Thomas Piedoire,
Leprevosteau de Laon,
Jehan de Remilly,
Guillaume Oudart,
Robinet de Verselles,

[1] Canel n'a pas cité ce personnage dans son *Histoire de la ville de Pont-Audemer* (2e édit., 1885, 2 vol. in-8o). — La ville de Pont-Audemer fut reprise sur les Anglais, en 1378, par Duguesclin et l'amiral de Vienne, mais elle rentra ensuite sous la domination anglaise, et ne fut réunie que plus tard au domaine royal.

[2] Il s'agit sans doute ici des Préaux, localité à six kilomètres de Pont-Audemer.

Frère Jehan Cholet, etc.

Les comptes de l'année 1400 nous fournissent encore quelques mentions intéressantes; nous nous bornons à les transcrire, en abrégeant de plus en plus les textes :

A Guillaume Arrode, pour xviii tasses dargent doré, deux bouteilles, iiij pos dargent dore, vi aiguières, un gobelet, deux grans tasses dargent dore..., présentés de par le Roy au fils de messire Regnault Dangennes, chevalier et chambellan..., le jour de ses noces et espousailles.

Audit, pour deux pos dargent dore et pour xij tasses dargent dore..., delivrez a messire Gasse de Bonconvillier, le jour que le Roy le fist chevalier...

Audit, pour une grant juste dargent dore, pour deux aiguieres, un hannap, un godet..., delivrez a messire Pol, chevalier, ambassadeur du pays de Bahaigne[1].

Audit, pour un hennap couvert, deux aiguieres dargent dores..., delivrez a messire Areliit (?), chevalier dudit pays de Bahaigne, de la compaignie dudit Pol...

Audit, pour un hannap, vi tasses et une aiguiere, tout dargent, delivrez a maistre Jehan de Rut, notaire du Roy, le jour de ses noces...

Audit, pour vi tasses dargent dore... delivrez a Jehan Roche, someillier de la Chambre du Roy, le jour de ses noces...

Audit, pour iij xiines de tasses dargent dore, pour vi grans boteilles dargent doré, xviij hennaps a pie dargent dore..., vi aiguieres dargent dore, iij hennaps dargent dore..., delivrez a monseigūr larcevesque de Sens, Thibault de Maizeray et Jehan Piquet, generaux conseilliers sur le fait des aides..., pour l'estorement[2] de leur hostel.

Nous voici en 1407. Guillaume Arrode fournit encore à la Cour une couppe destinée au Roy « pour son ordinaire de la feste de Toussaint », des aiguillettes, des hennaps, des « boullons dargent dore, esmaillez aux armes de France, mis et assis en xij cailliers »,

[1] *Behagnia, Behaigne,* pour Bohême, dans les anciens textes.
[2] Embellissement, ornementation.

destinés aussi à « l'ordinaire de ladicte feste »; rappareille et met à point des nefs d'argent doré, à l'usage du Roi, des justes, des pots dargent; fait et forge des bassins dargent, ayant sur les bords « des fleurs, feuilles et costes de genestes et branches de may entrelacees »; des bouclettes d'argent doré, finement poinçonnées, à branches de mouron, pour « fermer et lassier les soulers de la Royne ».

Quelques autres mentions méritent aussi d'être citées; les voici :

A Guillaume Arrode, pour avoir rappareille le cabas dargent dore de la penneterie du Roy...

A lui, pour un petit fin ront rubi, en un annel dor cuers[1]..., et delivre au Roy pour faire son plaisir et voulente. Pour ce, par marchie a lui fait, ij^{c} frans, valent viij^{xx} l. p. Paiez audit Guillaume Arrode par sa quitt. donnee le xv^{e} jour de juing lan mil cccc et neuf.

Dans un compte d' « orfèvrerie et achat de plusieurs madres et caillers » de la maison de la Reine, pour l'année 1393, nous trouvons également le nom de Guillaume Arrode, plusieurs fois cité.

Ce compte indique qu'il fit et forgea « deux quartes et une pinte dargent blanc, pesans xvi mars, a vi francs et demi le marc », une aiguière, six écuelles, six tasses, deux « chesnes (chaînes) à pendre le guespillon et benoitier », quatre « chandeliers tout neuf, pour servir en la Chambre de la Royne, quant elle gist, pesans iij mars iiij onces x esterlins », deux « caigettes dargent a mettre oiselez de Chipre », qui furent « baillees par Andriet le Maire a Marguerite de Germonville, damoiselle de la Royne ».

Il dora, en outre, de fin or, quatre tasses dargent qui « paravant estoient blanches », rappareilla « une aiguiere de la Royne », dora « le benoistier dargent de la Royne » qui, paravant aussi, « estoit blanc », rappareilla « une paelle dargent pour madame Marie de France », et y « refit la caillier de neuf et une charniere », puis forgea des « bouclettes vermeilles dorées », fit, en assez grand nombre, des bouts de « las de soye » pour mettre « es cotes simples

[1] *Cuers*, cœur, et confidence, âme, etc.

de la Royne », refit « tout de neuf le pie de la croix dor de la Royne », fondit et mit à point « le bras de crucifilz dicelle croix », restaura, en un mot, tout ce qui, dans les voyages et expéditions, avait été plus ou moins détérioré.

Par ce qui précède on voit que de 1388 à 1409, Guillaume Arrode fut, surtout, le grand rappareilleur et ressoudeur de la « vaixelle » royale; mais il fournit aussi des pièces d'argenterie, « nuefves », et même des colliers d'or fin et d'argent blanc, ornés de pierreries, pour servir de présents.

A cet égard, une révélation importante surgit des énoncés de ces comptes.

Il y est parlé, à l'année 1400, d'objets d'orfèvrerie offerts par le roi Charles VI à un *ambassadeur* du pays de Bohême.

Or, Sauval (*Histoire de Paris*, II, 3) prétend qu'il n'a pu découvrir d'*ambassadeur à Paris* avant l'année 1406. Et même il indique à peine qu'en ce temps une ambassade d'Anglais vinrent, tant pour la paix entre la France et l'Angleterre, que pour demander en mariage Isabelle de France, veuve de leur roi Richard, ambassade qui, d'ailleurs, n'eut « rien de remarquable » et n'eut « point de suite ».

L'ambassade de 1457, citée aussi par Sauval, doit être mentionnée ici. Le roi de Hongrie et de Bohême avait envoyé l'archevêque de Cologne, accompagné de plusieurs prélats et autres grands seigneurs, suivis de deux cent soixante chariots bien attelés, et de cinq à six cents chevaux vêtus à la mode du pays, demander en mariage Marguerite de France, fille de Charles VII. Le Roi les fit recevoir à Tours magnifiquement. Toute la Cour se trouva, notamment, à un repas somptueux où l'on but 120 quarts d'hypocras et qui coûta 1,800 écus, somme prodigieuse pour l'époque.

Pendant qu'on festoyait ainsi, le roi de Hongrie et de Bohême mourut. On s'empressa de lui faire à Saint-Denis et à Notre-Dame de superbes pompes funèbres; puis les ambassadeurs s'en retournèrent « bien tristes » en leur pays.

Jamais, ajoute Sauval, il n'y eut tant d'ambassadeurs en une seule fois, que sous Charles VII.

On vit arriver, successivement, ceux « de Perse, du Prêtre-Jan (Prêtre de l'empereur de Trébizonde), du roi d'Arménie et du roi de Mésopotamie ». Ils venaient pour décider le roi Charles VII à

s'allier à eux contre le Turc ; mais le Roi résista à leurs supplications, et se borna à les combler « d'honneurs et de présens ».

Un autre passage des comptes relatifs à Guillaume Arrode est digne aussi de remarque.

A l'année 1394-1395, on constate qu'il vendit au Roi une grande pinte d'argent blanc, carrée, ornée sur l'anse d'une coquille, et qui provenait de « l'hostel du Petit-Muse », où il figurait à « l'Inventaire ».

Les mentions de ce genre sont fort rares ; celle-ci, en tout cas, révèle qu'il a existé, dès cette époque, un Inventaire des joyaux de l'hôtel du Petit-Muse.

On sait que les ducs de Bretagne avaient à Paris, en outre de l'*Hôtel* ou *Séjour de Nesle*[1], trois autres hôtels : la *Petite Bretagne*, à l'église Saint-Thomas du Louvre ; le *Manoir de Nigeon*, au lieu où furent depuis les *Minimes* ou *Bons-hommes ;* puis, un troisième qui, du temps de Charles V et de Charles VI, était rue Saint-Antoine[2].

C'est de ce dernier hôtel dont il est ici fait mention.

Il eut d'abord deux noms, dit encore Sauval, « car on l'appela l'*Hôtel du Petit-Muse* et l'*Hôtel du Pont-Perrin ;* depuis, c'était le *Petit-Bourbon* et l'*Hôtel de Bretagne*. Il occupait tout l'espace couvert de maisons, depuis la Bastille jusqu'au-dessous de la rue du Petit-Muse, autrement dite des Célestins. Anne de Bretagne, reine de France, le donna au prince d'Orange. C'est le lieu où nous voyons maintenant Sainte-Marie et l'Hôtel de Maïenne », qui existent encore rue Saint-Antoine.

[1] En 1337, Philippe, comte de Soissons, régent de France et de Navarre, fit présent de l'*hôtel de Nesles* à Jean de Luxembourg, roi de Bohême, et l'on croit que ce dernier y demeura longtemps. En effet, cet hôtel s'appela successivement *hôtel de Behaigne*, de *Behaingue*, de *Bohaigne*, c'est-à-dire de Bohême. Sous Charles VI, il conservait encore tous ces noms, et ce sont ceux que les historiens et les chartes de ce siècle lui donnent, quoiqu'il appartînt alors à Louis de France, duc d'Orléans. (*Histoire de Paris*, par SAUVAL, t. II, p. 251.)

Il existe encore une des tours de l'hôtel de Nesle dans les constructions du n° 29 de la rue Guénégaud. Cette tour, démolie à son sommet, et qui est à peu près ignorée du public, réapparaîtra lors des démolitions projetées du quartier. Nous formons le vœu qu'à cette époque elle soit conservée et utilisée à l'embellissement du quartier.

[2] SAUVAL, t. II, p. 32.

Toutes ces citations que nous avons relevées dans les comptes de l'hôtel du roi Charles VI et de sa femme, Isabelle de Bavière, offrent de l'intérêt pour l'histoire de l'Art au quatorzième siècle; et s'il est un regret à exprimer à cet égard, c'est qu'il ne soit plus possible d'admirer les joyaux du trésor royal, qui ont passé par les mains de Guillaume Arrode et des autres orfèvres de son temps.

On aimerait à voir le modèle, remis à point, de la *couppe Saint-Loys,* citée deux fois dans les comptes (voir ci-dessus), le petit *bacin d'or* et la *tasse d'or* du Roi, la *couppe a boire vin nouvel* en la saison d'hiver, la *fourchette d'or à prendre la soupe au vin*, les *nefs* ou *bacins dargent blanc,* ou dorés, servant à laver les mains du Roi, son *bassin à barbier,* son *coquemart à laver les pieds*, la *cuvette à mettre refroidir le vin du Roi*, les autres *cuvettes*, ornées de lions, de tigres, de dauphins, les *bacins* d'argent blanc, appelés *sert de l'eau,* ou pots à eau, le *baril de l'eau à boire,* la *bouteille d'argent doré,* servant, probablement, à mettre le vin du Roi, quelques-uns des *dragioirs, hannaps, aiguières,* si souvent déformés ou rompus par l'usage, les *sallières* dont celle à miroir, les *pots à moutarde,* les *plats vérés,* les *platelets* ou plateaux à fruits et autres, les *tasses,* les *écuelles,* les *godets,* les *tranchouers,* les *caigettes* à oiseaux de Chypre, et même la *chaufferette* d'argent blanc, unique peut-être, ainsi que les *aguillettes servant à fermer les houppelandes du Roi,* à *pendre les dagues,* à *pendre au cou du Roi,* les *bouclettes* des souliers à la poulaine, les *colliers* d'or et d'argent doré, et le *pot à aulmones de la chambre aux joyaulx,* tous objets qui furent à l'usage personnel du Roi ou de la Reine.

Quelques-uns de ces objets existent peut-être encore dans des collections privées ; mais il est douteux qu'on retrouve des pièces d'argenterie ayant appartenu à la chapelle du roi Charles VI et à celle de la Reine, comme, par exemple, la *navette* d'argent doré, les petits *bassins* d'or, les *croix* d'argent doré, les *chandelliers,* les *encensiers,* les *burettes,* les *eaubenoistiers* avec leurs *asperges,* la *clochette,* le *porte-paix* d'or, la *boîte à mettre le pain à chanter;* et, surt out, les *tableaux du Roy*, le *plat aux* XII *apostres,* et *Croix d'Anjou* qui serait intéressante à décrire

La plupart de ces pièces d'orfèvrerie ont depuis longtemps passé au creuset du fondeur.

Enfin, les mentions relatives aux livres de la chapelle royale sont aussi des plus curieuses au point de vue de la bibliographie et de l'histoire de la reliure.

Jehan du Vivier[1], également orfèvre du roi Charles VI, avait fourni des produits de son industrie, non seulement à la Cour de France, mais encore à différents seigneurs du royaume.

Il ne paraît point qu'il en ait été de même pour Guillaume Arrode, car son nom ne figure dans aucun des nombreux actes du temps publiés par M. de Laborde, Mgr Dehaisnes et autres révélateurs des artistes du quatorzième siècle. Mais à cet égard on ne peut que conjecturer, car le dépouillement des archives est loin d'être terminé.

Au cours de nos recherches, nous avons rencontré, au « Cabinet des titres », plusieurs quittances inédites de Guillaume Arrode; nous en donnons ci-dessous le texte :

Loys, filz de Roy de France, Duc de Tourainne, Conte de Valois et de Beaumont. A nre amé, varlet de chambre, Jehan Poulain, comis de p. nous a recevoir et garder les deniers de nos finances, Salut. Come nous serons tenus a Guillm Arrode, orfevre, demour. a Par(*is*), en la some de soixante frans dor pour un hanap a couvescle, et une aiguiere dargent vermeulx dorez, pes. ensemble vi marcs darg..., lequel hanap et aiguie. nous avons fait prendre et achater de lui, ledit pris, et les avons fait donner a nre comere, la feme de Jehan Tarenne, dont nagaires avons fait tenir sur fons lenfant en nre non (*sic :* nom), et nous mandons que la some de lx s. dor, dessus dte, vous, des deniers de nos dtes finances, paiez, baillez et delivrez audit Guille Arrode, et par rapportant ces pntes avec quittance surre du dit orfevre, nous voulons la dte some estre allouee en vos comptes et rabatue de vre recepte... Donne a Saint G(*er*)main en Laye, le xvj^{e} jour daoust lan de grace mil ccc iiij^{xx} et dix.

Par mons. le Duc.

Gilet.

(*Deux grands sceaux brisés et frustes.*)

[1] Voir notre Mémoire de l'an dernier.

Sachent suit que Je Guillaume Arrode, orfevre, demourant a Paris, confesse avoir eu et receu de honor. home et sage Charles Poupart, argentier du Roy nres., la some de vint quat. livres paris., qui deubz mestoient pour xxiiij douzaines daguillettes de dain Dangleterre, desquelles les boux sont ferrez dargent dore, pour atachier les chausses de mons. le duc de Touraine, et pour garnison de son voyage p. lui nouvellement fait au pays de Lombardie, et devers le duc de Milan, au pris de xx s. p. la douzaine, pour cuir, argent dore et facon, valent ladte some de xxiiij l. p. De la quelle some Je me tien pour content et bien paie, et en quitte ledit mons. le Duc, ledit argentier et tous aut(*re*)s. Donne soubz mon seel et saing manuel, le xiiij^e Jour de mars lan mil ccc iiij^xx et dix.

(*Sceau de Guillaume Arrode.*)

ARRODE.

Ces documents offrent de l'intérêt; le second, notamment, nous révèle qu'en 1389 ou 1390, Guillaume Arrode fut envoyé, par le roi Charles VI, auprès du duc de Milan, en compagnie, sans nul doute, de plusieurs seigneurs du royaume.

C'est, d'ailleurs, tout ce que l'on sait de lui; et il est présumable qu'il mourut en 1408, puisqu'à partir de cette date son nom disparaît des comptes de l'hôtel.

Nous avons dit que Guillaume Arrode appartenait à une famille notable de la bourgeoisie parisienne.

En voici la preuve.

On trouve également au Cabinet des titres, sous la même cote, trois actes relatifs à un nommé Jehan Arrode, qui devait être son frère ; l'intérêt de ces actes nous engage à les reproduire :

Sachent tuit que Je Jehan Arrode, paieur des euvres de la ville de Paris, confesse avoir eu et receu de honorable home et sage Jehan de Laigny, receveur des aides pour la guerre es cite, ville, dioc(*ese*) et viconte de Paris, et comis a recevoir la part et portion ven(*ue*) et yssant desdiz aides octroiez par le Roy nres. a ladte ville, pour la fortificat(*i*)on, reparem(*en*)t et aut(*re*)s necessitez dicelle, la some de deux mille livres par. a conv(*er*)tir ou paiem(*en*)t de p(*ar*)tie des debt(*es*) accrues tant pour le fait des euvres de ladte

ville, come des nouvelles salles, chambres et de la porte de la Taillerie du Louvre, depuis le Dim(*en*)che xxiij^{e} jour de novembre jusques au Dim(*en*)che xviij^{e} jour de Juing dairment passez. De la quelle some de deux mille livres par., pour la cause dessus dte, Je me tiens pour bien paie et content et en quitte ledit Receveur et tous autr(*re*)s. Donn(*e*) soubz mon seel le mardi ix^{e} jour de Juillet lan mil ccc lxxvij.

(*Sceau de Jean Arrode.*)

Loys, filz de Roy de France, Duc Dorleans, Conte de Valois et de Beaumont. A nre ame et feal Tresorier Jehan Poulain, Salut et dileccon. Nous vous mandons que la somme de cent frans dor, a quoy nous avons fait compos. et accorder avecques Marie, vefve de feu Jeh. Arrode de Chailliau, tant en son nom, comme ayant la garde et administrat(*i*)on de Colette, sa fille, et dudit feu Jehan. Pour tout ce que en quoy nous et nre hostel et appartenances dudit lieu de Chailliau leur payons et povons estre tenuz, tant a cause du quint denier du pris que nous avons achate ledit hostel. Pour raison de ce que nre dit hostel et apparten. peut estre tenu deulx en sien, comme des ventes et autres devoirs a eulx deulz pour ce qui en est en leur censive et fons de terre, et de touz les arreraiges qui, a cause des cens et rentes dont ledit hostel est envers eulx chargé, en peuvent estre deubz de tout le temps passe jusques a ores, vous paiez et delivrez a la ditte vefve ou a son certain mandement, et par rapportant ces putes et quitt. souffis. a ladte somme de c. l. t., sera allouee en vos comptes par amez et feaulx gens comis a laudicion de nos comptes sans contredit, non obstant quelx conques ordonnances, mandements ou deffenses a ce contraires. Donne a Paris le xxj^{e} jour de may lan de grace mil ccc iiij^{xx} et xiiij.

Par mons. le Duc.

G. GUINGANT.

(*Grand sceau rouge brisé.*)

Marie, vefve de feu Jehan Arrode de Chailliau, tant en son nom, come ayant la garde et administrat(*i*)on de Colette, sa fille, et dudit feu Jehan, confesse avoir eu et receu de t(*re*)s noble et excellent

prince mons. le Duc Dorleans, conte de Valois et de Beaumont, par les mains de Jehan Poulain, tresorier dudit Seigneur, la some de cent frans dor, a quoy ledit Seigneur a fait composer et accorder avecq(*ue*)s la d(*i*)te Marie, pour tout ce en quoy ledit Seigneur et son hostel et app(*ar*)teu(*ances*) dudit Chailliau lui povoit et peut estre tenus, tant a cause du quint denier du pris q. ledit Seigneur a achete ledit hostel, pour raison de ce q. ledit hostel et apparten. est tenuz en fief dicelle Marie ou nom q. dessus, com. des rentes et auts devoirs a elle deubz pour ce qui est sa censive et fons de terre, et de tous les arrerages qui, a cause des censes et rentes dont ledit hostel est env(*er*)s elle chargie et pevent estre deubz de tout le temps passe jusq(*ue*)s a ores. Delaqle some de cent frans dor, pour les causes q. dit est, ladte Marie, es nom q. dessus, se tient pour b(*ie*)n contente et paiee, et en quitte ledit Seigneur, son dit Tresor. et tous aut(*re*)s... Fait lan mil ccc iiij^xx et quatorze, le Dimenche vint quatre^e jours de may.

LEPAIEUR [1]. J. TILLART.

Ainsi, dans le même temps que Guillaume Arrode était orfèvre à Paris, l'un des siens, Jehan Arrode, portant les mêmes armes [2] que lui, occupait depuis 1377 les honorables et lucratives fonctions de payeur des œuvres ou travaux de bâtiments de la ville de Paris.

Mais, avant lui, il y avait à Paris un autre Jehan Arrode, grand-père ou aïeul, non moins important par les charges municipales qu'il remplissait.

Ce Jehan Arrode, du treizième siècle, est maintes fois cité, avec preuves, dans l'*Histoire de la Ville de Paris*, par Félibien et Lobineau (Paris, 1725, 5 vol. in-folio).

Le document le plus ancien où il figure est un acte d'amortisse-

[1] C'est du moins ce que nous apercevons dans cette signature, dont les caractères sont mal formés; les deux premières lettres sont douteuses.

[2] *De..., à la bande de..., chargée de quatre croisettes de..., accompagnées de six quintefeuilles de..., les trois du chef en orle, et les autres rangées dans le sens de la bande.*

En 1371, tous les bourgeois de Paris avaient le droit de porter des armoiries; ce privilège fut ensuite restreint aux prévôts et échevins de la ville. (*Dictionnaire de la noblesse*, par DE COURCELLES, t. I, p. 21.)

ment[1] de par les Prevôt des marchands et Eschevins, leur conseil assemblé, en faveur des Frères Prêcheurs, des droits seigneuriaux que la marchandise avait à prendre, sur plusieurs maisons et places étant en la censive et seigneurie de la ville ; cet acte, daté du mois de mars 1281, fut donné au Parlement, au parloir des bourgeois, sous le sceau de la marchandise, et confirmé par Philippe-Auguste. *Johannis Arrode* était alors, avec Jehan dit Augier, Jehan Barbette et Jehan Bigues, l'un des quatre échevins de « l'iaue de Paris ».

En 1289 et 1291, le même Jehan Arrode était « prevost de la marcheandise de l'iaue de Paris », ainsi que le constatent deux actes à ces dates[2].

Par le premier de ces actes, « fu regardé, par le témoignage de bonnes gens au parloner aux borgois par Jehan Arrode..., que li talmeliers de Paris estoient et sunt quittes de la fausse coutume du blé qui venoit par ieaue à Paris, qui estoit à icès talmeliers por leur user, et por vendre le pain fet dudit blé ».

Par le second acte, daté du « lundi après les huictiesmes de la Chandeleur » 1291, Jehan Arrode prononça une sentence de confiscation de vins déchargés à Paris contre la disposition du privilège concédé à la marchandise par Philippe-Auguste.

Renuche Espinel, délinquant, avait exposé qu'on lui avait saisi vingt tonneaux de vin, qu'il avait achetés au port de Grève, en l'eau, d'un marchand de Pont-sur-Yonne, parce qu'il les avait descendus sur terre à Paris, et mis au cellier d'Agate la maréchale, rue aux Fèves, en la Cité.

C'était l'interminable procès des us et coutumes.

Jehan Arrode, en sa qualité de prevost, prononça, « par le conseil de bonnes gens de la ville de Paris », attendu que Renuche n'était pas stationnaire, ni résidant à Paris, qu'il confessait, d'ailleurs, qu'il avait femme et enfants en Lombardie, et dès lors ne pouvait pas être tenu pour stationnaire et résidant à Paris, selon le privilège qu'ont les bourgeois de cette ville, mais qu'il y avait « demouré et fet residence por quatre ans passez », ce qui n'était pas suffisant, et malgré la plaidoirie de messire Selve, « avoquas »

[1] Acte rapporté en entier, t. I, p. ciij. Voir aussi même tome, p. 454.
[2] Rapportés au même tome, p. cv. Voir aussi même tome, p. 633.

dudit Renuche, que les pièces de vin, objet du litige, seraient bel et bien confisquées.

En 1297, le « vendredi après la Feste S. Pere, en fevrier », une sentence du parloir aux bourgeois ordonna aussi la confiscation de vins descendus au-dessous du Pont de Paris et expulsion de la marchandise. Foulques Hamys, de Sens, avait avalé au-dessous du Pont de Paris, en la compagnie de Jacques Moriau, de Paris, dix-sept tonneaux de vin de Bourgogne, pour les mener à Rouen, ce qui était contraire à l'usage. La sentence, rendue par sire Guillaume Bourdon, prevost des marchands, en présence des inculpés, et de Guillaume Pisdoé[1], Etienne Barbette, Adam Paon, échevins, de Raoul de Paci, pelletier, Jehan Qui-bianmarche, Adam le chambellan, sire Jehan Arrode, Pierre de Sens, Gautier l'Escot, Yves le Breton, Jehan Villain, Jacques le Borgois, serjans du parloir, et Raoul de Paci, clerc de la marchandise, fut exceptionnellement rigoureuse; elle décida, sauf recours, que, de ce jour, Foulques Hamys et Jacques Moriau seraient « à tousjors mis hors de la marchandise de l'iaue de Paris ».

Ce Jehan Arrode dont il vient d'être parlé figure à un autre titre dans l'histoire de Paris, et son nom se trouve même mêlé à un événement célèbre.

En 1290, sous le pontificat de Simon Matiphas, évêque de Paris, eut lieu, rue des Jardins, le « miracle de l'Eucharistie ».

« Une femme, dit Félibien (I, 458-460), avoit engagé pour trente sous, c'est-à-dire pour environ un demi-marc d'argent, ses plus beaux habits à un Juif usurier. Vers la feste de Pasques, cette femme alla redemander ses habits au Juif, et le pria de les lui prester pour ce jour-là seulement, qui, cette année, tomboit au 2 d'Avril. Le Juif lui dit que si elle vouloit lui rapporter le pain de l'Eucharistie que les chrestiens appellent leur Dieu, il lui rendroit ses habits pour toujours et sans argent. La femme s'y engagea, et le jour de Pasques venu, elle se présenta à la communion dans l'église de S. Merri sa paroisse. Elle receut la sainte hostie, prit soin de la conserver en entier, et la livra au Juif. Celui-ci la recevant dit : « Je sçaurai, bientost, si c'est là le corps de J.-C., comme les

[1] *Pisdoé* ou *Pisdoë*. Il y avait aussi à Paris une famille Culdoé; l'un de ses membres, Michel, fut échevin en 1440.

Chrestiens le publient. » En mesme tems il met l'hostie sur un coffre, et la perce de plusieurs coups de canif... L'évêque Simon, informé de tout par le curé, fit arrester le Juif et toute sa famille..., l'exhorta vivement à renoncer à son erreur..., puis le livra au bras séculier, et le malheureux fut condamné à estre bruslé vif. Comme on l'approchoit de la pile de bois destinée à son supplice, il s'écria : Ah! que n'ai-je un livre qui est à la maison! le feu ne pourroit agir sur moy. Le juge envoya querir le livre, on l'attacha au cou du Juif, et lui et son livre furent bientost consumez par les flammes. Telle est l'histoire de la sainte hostie que l'on conserve encore aujourd'hui dans l'église de S. Jean en Grève[1].. »

En 1294, en souvenir de cet événement, un bourgeois de Paris, nommé Rainier Flaming, bâtit sur l'emplacement de la maison du Juif, appelé, croit-on, des *Billettes*, une chapelle qui fut dénommée la *chapelle des Miracles*. On la transmit, ensuite, aux Frères hospitaliers de la Charité N.-D. de Châlons-sur-Marne, à la demande de Louis de Joinville, pour y fonder un monastère, et cinq ans après, Philippe le Bel acheta une maison voisine qu'il leur donna pour agrandir leurs dépendances, par lettres datées de Vaucouleurs, au mois de décembre 1299.

Ce convent est devenu le couvent des *Billettes*, dans la rue de ce nom ; quant à l'église, ou chapelle, rebâtie depuis, elle sert aujourd'hui aux exercices du culte de la Confession d'Augsbourg.

La maison donnée par Philippe le Bel aux Frères de l'hôpital Dongiez, de l'Ordre de la Charité N. D., dépendait de la censive de Jehan Arrode ; elle se trouvait « chargée de deux deniers de rente foncière envers le mesme Arrode, et de dix sous de surcens envers Thomas Mauclerc ; elle était large de deux toises, et profonde de neuf et demie, joignant d'un costé la maison de Mathieu le Breton, et de l'autre celle de Guillaume le Breton, chapelain à S. Jean en Grève ».

Quant à la « maison où estoit la chapelle des miracles », elle était « dans le fief de la Bretonnerie, qui avoit autrefois esté aux Flamans, c'est-à-dire à Rainier, fondateur de la chapelle, et depuis, avoit esté donnée à foi et hommage à Jehan Arrode, pannetier de

[1] Tous les actes ici mentionnés se trouvent reproduits dans Félibien, t. III, p. 296 et suiv.

France, par Jehan de Sèvre, escuyer, et relevoit encore d'un autre seigneur nommé Jehannot de Chaillanel. Jehan Arrode amortit la maison aux religieux de la Charité N. D., le 29 aoust 1302, et Jean de Sèvre leur accorda pareille grâce, le lundi de la quatrième semaine de caresme de l'an 1314. »

Les documents si précieux publiés par Félibien, dans ses pièces justificatives, nous révèlent encore (tome V, p. 618) l'existence au quatorzième siècle d'un nommé Nicolas Arrode, qui figure dans « la queullette de x. l. parisis que la ville de Paris paia, l'an M.CCC.XIII, pour la chevallerie du roy Loys, fils le roy Philippe le Bel », et qui fut faite de rue en rue chez les habitants notables.

Voici le passage qui nous intéresse :

« La premiere queullette de la paroisse S. Huystace se commença de la porte feu Nicolas Arrode, jusqu'à la pointe S. Huystace... Somme de la paroisse MD. liv. LX sols. »

Il résulte donc de ces documents que la famille Arrode habitait, au treizième et au quatorzième siècle, des logis situés l'un vers la porte Saint-Eustache, l'autre au lieu où est aujourd'hui l'église protestante des Billettes.

C'est une constatation qui a son intérêt.

Il nous reste à rechercher l'origine de cette famille Arrode.

D'Hozier, dans une note manuscrite, la dit « parisienne », et indique que le 13 octobre 1354, il y avait à Paris un Jehan Arrode, = IOAN. A =, le même que ci-dessus.

Nous avons mentionné, en outre, un autre Jehan Arrode, dès le treizième siècle, un Guillaume Arrode et un Nicolas Arrode, au cours du quatorzième siècle.

Il y eut aussi un Jehan Arrode de Chailliau, mort en 1393-94, dont la veuve, Marie Lepaieur, donna quittance, comme administratrice des biens du défunt et tutrice de leur fille Colette, d'une somme de deux cents francs d'or qui lui restait due sur la cession qu'elle avait faite au duc d'Orléans, de son hôtel de Chailliau.

Ainsi, des deux frères présumés, Jehan et Guillaume, un seul, le premier, est indiqué comme ayant laissé une fille.

Guillaume, l'orfèvre du Roi, était-il marié? Eut-il des enfants? Nous ne savons rien à cet égard. Pour eux tous, les documents

s'arrêtent à l'année 1408, date probable du décès de Guillaume. Après cette date, le silence se fait autour d'eux. Ou ils quittent Paris, changent leur nom en un nom nobiliaire, ou ils disparaissent complètement de la scène du monde.

Nous voyons bien que Jehan s'appelait *de Chailliau*, nom que les descendants de Guillaume auraient pu reprendre à sa mort; mais sous ce nom même[1] il n'existe ni titres, ni généalogie quelconque.

Les recherches à ce sujet sont, du reste, assez difficiles à entreprendre, le fief de Chailliau n'étant cité ni dans Bétencourt[2], ni dans aucun des historiens de Paris.

S'agirait-il, par exemple, de Chaillot, ancien village aux portes de Paris, à l'extrémité des Champs-Élysées? Et faudrait-il ne voir là qu'un nom corrompu par une prononciation vicieuse? Il est vrai que ce village ne fut compris dans l'enceinte de Paris qu'en 1659; mais de ce côté encore nos recherches ont été infructueuses.

Il y avait tendance à chercher le fief de *Chailliau*, à *Chaillot* près Paris ; mais des investigations plus complètes nous ont permis de constater, d'après le Père Anselme, qu'il s'agit ici d'un fief de *Chailliau*, qui a existé dans la seigneurie de Méry-sur-Oise.

Ainsi, ou la famille Arrode a disparu au commencement du quinzième siècle, par l'absence de rejetons mâles, ou elle s'est fondue à la même époque dans une autre famille parisienne, qui a pris alors son nom de terre, ses titres et armes, et a disparu à son tour, peu de temps après.

Il y a bien eu en Lyonnais et en Dauphiné, dès avant le quinzième siècle, une famille « d'ancienne chevalerie », dit de Courcelles (I, 41), du nom d'*Arod*, qui a subsisté jusqu'en 1828; et nous avons toujours cru qu'elle avait la même origine que celle des *Arrode*, de Paris; mais le représentant actuel, par alliance, de cette famille, consulté par nous à ce sujet, nous a fait cette déclaration, d'ailleurs peu concluante : « A ma connaissance, rien ne rattache la famille *Arod* au personnage que vous me signalez; les titres originaux existant aux archives de Montmelas, et concer-

[1] Au Cabinet des titres, on trouve des documents sur des familles Chaillo, Chaillot, Chaillou, qui fournit un orfèvre de Bourges en 1708, mais rien sur une famille Chailliau se rattachant aux Arrode.

[2] *Noms féodaux*, etc., 2e éd.

nant la filiation des Arod, ne remontent pas au delà de la fin du quinzième siècle. »

On conviendra, en tout cas, qu'il serait difficile de rencontrer entre deux familles une plus parfaite ressemblance de nom; et, malgré l'absence de faits certains à cet égard, nous persistons à croire qu'elles ont eu une commune origine; *Arod* dans le Midi aura fait *Arrode* dans le Nord[1]. Il n'y a là que deux formes différentes d'un même nom.

D'ailleurs, si l'on consulte les auteurs, on voit qu'ils ont tous ignoré l'origine de la famille lyonnaise du nom d'*Arod*.

M. Steyert, dans son *Armorial du Lyonnais, Forez et Beaujolais* (Lyon, 1860, in-4°), constate qu'il y a eu dans ces provinces deux familles du nom d'*Arod,* portant les mêmes armes, qui sont *d'or à la fasce échiquetée de gueules et de vair,* quoique, dit-il, « leur origine et leur antiquité ne fût pas la même ».

La première de ces familles remontait au quatorzième siècle et s'éteignit dans les seigneurs de Loy et de Mezieu, qui existaient encore à la fin du dix-septième siècle. A cette famille appartenait, notamment, P. Arod, *Arodii* de Riverie[2], mort en 1313, dont on voyait autrefois la tombe dans l'église des Jacobins de Lyon.

La seconde famille était « beaucoup moins ancienne », ne remontait guère qu'aux premières années du seizième siècle, et formait deux branches. Cette famille s'est éteinte en 1828, par le mariage de la dernière héritière du nom, qui a porté dans la famille de Tournon la belle terre de Montmelas en Beaujolais, où réside actuellement un de ses descendants, M. le comte Philippe de Tournon.

Le grand historien du Dauphiné, Chorier, qui était fort au courant des faits de la noblesse de sa région, et auquel beaucoup de familles avaient fait de nombreuses communications, prétend que les Arod venaient de Normandie, malgré l'affirmation de Le Laboureur, qui, dans *les Mazures de l'abbaye royale de l'Isle Barbe lez*

[1] En ce moment, il y a à Paris deux familles dont le nom offre une semblable différence : l'une s'appelle *Grimperelle* (négociant, rue Turbigo), l'autre *Grimprel* (fonctionnaire du Ministère des finances). Nous trouvons aussi au seizième siècle un arbalétrier nommé *Gallipaux,* et de notre temps un célèbre monologuiste appelé *Galipaux.*

[2] Voir la généalogie de la famille *Arod,* dans les *Carrés* de D'HOZIER, t. XXXIII.

Lyon (Lyon, 1665, in-4°), les déclare établis en Forez dès 1250.

Chorier prétend même que la famille Arod, dont partie était fixée de son temps en Dauphiné, était divisée en quatre branches qui se distinguaient entre elles par les sobriquets de *Macibos, Bonnets, Coquarts* et *Musards*.

Enfin, dans son *Armorial du Dauphiné* (Lyon, 1867, in-4°), M. de Rivoire de la Batie, en rapportant sommairement les opinions de l'un et de l'autre, a déclaré se ranger à celle de l'auteur des *Mazures*, quant à l'origine de cette famille.

La Chenaye-Desbois, qui résume à peu près l'état de la noblesse à la fin du siècle dernier, s'est borné à consigner dans son *Dictionnaire* les indications ci-après :

« Arod en Dauphiné : *d'or, à la fasce veirée de deux traits, surmontée de cinq étoiles d'azur.* »

Ces armes, on le remarquera, diffèrent des précédentes par l'adjonction de trois étoiles qui ne sont pas dans le blason décrit par M. Steyert.

Que conclure de tout cela ? Que les *Arod* du Lyonnais et du Dauphiné ont laissé ignorer aux généalogistes leur parenté avec les *Arrode* de l'Ile-de-France ! C'est possible, et nous ne serions même point surpris qu'ils fussent tous originaires de la Normandie, comme le dit Chorier, qui n'a pas dû soutenir sans preuve cette opinion.

Et avec Le Laboureur, regrettant la perte de tant d'archives qui nous avaient conservé l'histoire du passé, nous disons pour conclure : « Voilà ce qui nous reste de nos anciens, qui n'est rien « auprès de ce qui s'est perdu avec nos tiltres. »

Un autre familier de la Cour de Charles VI mérite aussi l'attention des biographes : c'est Gillebin Dabbeville [1], *clerc de la Chambre aux joyaulx du Roy,* homme de confiance, par conséquent, du souverain.

[1] Omis, comme Guillaume Arrode, par tous les biographes.

Un document de la Chambre des comptes de Blois, en date du 20 avril 1399, cité par de Laborde (*Les Ducs de Bourgogne*, t. III, p. 184), nous fournit cette indication : « A Jehan d'Abeville, potier destaing et hacheur en orfevrerie, pour avoir taillé XII chandeliers de cuivre, en chascun trois escus aux armes de monseigneur le duc d'Orléans, XLV s. t. »

Nous citons enfin, à titre de curiosité, cet exemple, sur la règle à divers paye-

L'*Almanach de Picardie*, pour 1781, parlant des bourgeois d'Abbeville, dit que nos Rois se plaisaient à les qualifier de « vrais naturels Français et sincères Picards affectionnés à leurs services ».

Parlant aussi des Arbalétriers de cette ville et d'autres localités urbaines et rurales de la province, il les montre « jouissant des plus beaux privilèges », qu'ils devaient à leur courage, cent fois affirmé, et à leur fidélité.

Gillebin d'Abbeville sortit fort probablement de l'une de ces familles renommées pour leur fidélité, et qui, dès lors, avaient mérité les bienfaits du Roi.

En tout cas, nous le voyons investi, dès 1387, du titre de *Varlet de la Chambre aux Joyaulx du Roy ;* en 1390, il est qualifié *Clerc* de la même Chambre; en 1399, on le dénomme *Varlet de Chambre du Roy et Clerc de sa Chambre aux Joyaulx*.

Il eut donc la garde des joyaux, au palais du Louvre, de 1397 à 1408, c'est-à-dire pendant vingt et un ans, comme le constatent les actes ci-après :

1387. — A Gillebin Dabeville, varlet de la chambre aux Joyeaulx du Roi, nre sire, pour deniers a lui paiez qui deubz lui estoient, pour les parties qui ensuivent. Cestassavoir pour avoir fait appareillier une juste dargent doree de l'eschansonnerie dudit seigneur, en laquelle il a fait ressonder le couvercle, pour ce iij s. p. Item pour une serrure quil a fait mettre en la chambre aux joyaulx, à Beauvais, iij s. p. Item pour avoir fait appareillier un pot dargent a Gournay, pour ce ij s. p. Item, pour avoir fait mettre une serrure en la chambre aux joyaulx a Gournay, pour ce iiij s. p. Item pour avoir fait appareillier une aiguiere dargent doree, laquelle couroit, pour ce xvj d. p. Item, pour avoir fait appareillier a Compiegne une aiguiere dargent doree, et ressonder le couvercle, pour ce ii s. viii d. p. Pour ce, pour toutes dites parties. xv s. p.

1388. — A Gillebin Dabeville..., pour deniers a lui paiez..., pour les despens de lui et de son cheval, faiz a Paris, en attendant certaine vaisselle dargent, pour porter devers le Roy... a Orléans, laquelle vaisselle a este achatt(*ee*) et changee a autre vaisselle vielle,

ments, du *Traité d'arithmétique à l'usage des pensionnaires et des écoliers des Frères des Écoles chrétiennes* (Rouen, 1787, in-8°, p. 335) : « Pierre d'Abbeville a acquitté une dette en trois paiements... » Les exemples qui suivent visent Amiens et Soissons.

ou il a vaqué par v jours, au pris de vi s. p. par jour, valent xxx s., pour deux penniers desclisse[1] achatt(és) par lui pour mettre et porter ladite vaisselle et pour sangles et cordes a ycelle lyer et enfardeler, vi s. p. Pour tout par quittance de lui donnee le xx^e jour de juing l'an iiij^xx et viij. . . . . xxvi s. p.

1390. — A Gilbin Dabbeville, clerc de la chambre aux joyaulx du Roy, nres., pour avoir fait rapeillr et mett a point la navette dor du Roy nres., en la ville de Po(n)tois(e), ou ledit seignr estoit, et y celle redreciee et reburnie pour un estlin (esterlin) dor mis en ce, xiiij s. p. Et pour avoir fait redrecier et reburnir le pot dor et la sallie(re) du dit seignr, iiij s. p. Et pour la paine et sallaire de deux varles qui apport(er)ent de Pontoise a Par(is), la nef dor q(ue) les bourgeois et h(ab)itans de la ville de Thoulouse donn(er)ent au Roy[2] nre dit seignr, pesant environ iiij^xx mars dor, pour ce xij s. p., pour tout xxx s. p. A lui paiez par sa quittace donnee le xxix^e jour de septemb. lan mil ccc iiij^xx et dix[3]. . . . . xxx s. p.

1392. — A Nicolas Bataille, tapissier, demourant à Paris..., délivre à Gillebin Dabeville, clerc de la chambre aux joyaulx du Roy..., un tapis azur, armoyé des armes de mons. le duc de Thouraine, pour mettre sur lestablie de la garderobe, qu'il avoit nettoye, rappeille et remis à point...

1392. — A Guillemette du Ru, lingiere, demourant a Paris, pour xx livres destoupes, achetees d'elle le derrenier jour de

[1] Paniers d'osier.

[2] De 1295 à 1382, les registres municipaux de Toulouse ne contiennent que les noms des capitouls et ceux de leurs officiers. Ce n'est qu'à partir de 1382 que l'on commence à avoir connaissance de faits de quelque importance. Toutefois, il n'y est point parlé de ce don. Voir les *Annales de la ville de Toulouse*, par DE LA FAILLE. Toulouse, 1701, 2 vol. in-f°.

[3] A cette date de 1390, deux actes, intéressant l'histoire des provinces, me paraissent pouvoir être rapportés ici. En voici le texte :

A Jacques Pennetier, orfevre, demourant a Compiegne, pour avoir rappeillie et mis à point une nef dargent doree, de la chambre des nappes du Roy nres., ij quartes dargent blanc, une juste dargent blanc, une aiguiere et un hannap dor couvert de leschanconnerie dudit seigr, le xv^e jour de septembre l'an mil ccc iiij^xx et dix, que le Roy nre dit seignr estoit audit lieu de Compiengne. Yceulx avoir rappeilliez en plusieurs lieux, la ou mestier estoit. Yceulx avoir burnis, nectoiez et redreciez, ou il a mis une once esterlins dargent, pour ce pour argent, pour peine, salaire et facon xlviij s. p. A lui paiez par sa quittace donnée le xi^e jour de septembre lan mil ccc iiij^xx et dix, pour ce xlviij s. p.

A Jaquet aux Com(m)u(n)s, bouteill(er), demourant à Paris, pour un grand estuy de cuir bouilly, pouissonné et armoyé des armes de France, garny feultre

décembre lan mil ccc iiij[xx] et xij, et delivrees a Gilbin Dabbeville, clerc de la chambre aux joyaulx du Roy, nres., pour affeutrer et enveloper les joyaulx et vaisselle dor et dargent dore et blanc dudit seigneur, ès coffres de la dicte chambre aux joyaulx, au pris de iij d. p. la livre, valent v. s. p.

1394. — A Gillebin Dabeville, clerc de la chambre aux joyaulx du Roy..., pour un petit escrin de bois à mettre un ymaige de S[t] Michiel, le VI[e] de mars, lequel ymaige fu donne au Roy, nres., par les habitans de la ville de Bayeulx, au voyaige fait par ledit seigneur au Mont S[t] Michiel et auxi (*aussi*) pour mettre deux grans estamaulx. Pour ce. v. s. p.

A lui, pour xii livres destouppes pour affeutrer et mettre a point les choses qui ont este donnees au Roy, nre dit seigneur, par les habitans de plusieurs villes, ou dit voyaige du Mont S[t] Michiel. Pour ce et pour painne et sallaire davoir yceulx reburnis et redreciez et mis a point. xlviij s. p.

1396. — A Guillaume Arrode, orfèvre..., pour avoir fait et forgie un grant bacin dargent blanc, appelle sert de leaue, de lostel du Roy... Delivrez a Gilbin Dabbeville, clerc de la chambre aux joyaulx du Roy..., le iiij[e] jour doctobre lan viiij[xx] (*mil quatre cent*) et xvi.

A Gillebin Dabbeville, clerc de la chambre aux joyaulx du Roy..., pour avoir fait ressouder en la ville de Compiegne la viz dun flacon dargent dore du Roy..., ressoudé le couvercle dun pot et ressoude le couvercle du hannap dor du Roy, ressoude le couvercle dun grant juste de leschanconnerie dudit, et ressoude le couvercle de sert de leau et rappareillee un bacin et fait burnir deux essais, tout pour ledit seigr., le 6[e] jour daoust lan mil ccc quatre vins et xvi. xvi s. p.

1398. — A Guillaume Arrode, pour avoir reburni, redrecie et mis a point vi tasses dor de l'eschanconnerie du Roy. Delivre le xviij[e] jour dudit mois de may a Gilbin Dabbeville, clerc de la chambre aux Joyaulx. Pour ce. xii s. p.

A lui, pour avoir fait et forgie deux bacins dargent dore, esmaillé. Delivre a Gillebin Dabbeville...

par dedans et de courroies, achet(*é*) de luy le v[e] jour de novembre lan mil ccc iiij[xx] et dix, pour mettre et porter le grand nef dor donnee au Roy, nres., par les bourgeois et habitans de la ville de Thoulouse, pour ce viij l. p.

1399. — A Gillebin Dabbeville, varlet de chambre du Roy, nresire, et clerc de sa Chambre aux joyaulx, et Martin Desnoux, aide de laditte Chambre, pour deniers a eulx paiez, qui deubz leur estoient, et auxquels le Roy, nre dit seigneur, p ses lettres donn. le iiij[e] jour de juillet lan mil ccc, iiij[xx] et xix, cy rendues en court, leur a ordonne et tauxe avoir et prendre par la main du Argentier, en recompensacion des peines quils ont eues... a garder lesdis joyaulx, en lannee fenie le tiers jour de juing lan dessus dit. Cest assavoir audit Gillebin Dabbeville, xl. l. t. et audit Martin de Foux, xl. l. t...

1401. — A Gillebin Dabbeville, clerc de la chambre au Joyaulx du Roy, et a Martin des Noux, aide de laditte chambre, pour deniers à eulx paiez. xlviii s. p.

1408. — A Gillebin Dabbeville, clerc de la chambre aux joyaulx..., pour avoir fait rappareiller en la ville de Tours les parties de vaisselle dargent qui s'ensuivent... lviii s. p.

Telles sont les principales mentions relatives à Gillebin d'Abbeville que nous avons relevées dans les comptes de l'hôtel du roi Charles VI, aux années 1387 à 1408.

Ce sont à peu près les comptes de tous les temps; et en les lisant, un souvenir classique nous remettait en mémoire l'un des passages des *Dialogues des morts* de Lucien [1] :

MERCURE. Comptons un peu, si tu veux, Nocher des enfers, combien tu me dois déjà, afin que nous n'ayons plus de différend là-dessus.

CARON. Je le veux bien, Mercure, car il vaut mieux arrêter nos comptes, et cela nous épargnera bien des difficultés.

MERCURE. Pour une ancre que tu m'as demandée, cinq drachmes.

CARON. C'est bien cher.

MERCURE. Sur ma foi, elle me coûte autant. Plus, pour l'anneau de la rame, deux oboles.

CARON. Pose cinq drachmes et deux oboles.

MERCURE. Pour une aiguille à raccommoder la voile, déboursé cinq oboles.

[1] Traduits par l'abbé GAIL. Paris, 1784, in-12.

CARON. Ajoute-les.

MERCURE. Pour de la poix à boucher les fentes de la nacelle, pour des clous et la ficelle dont tu as fait un câble ; le tout ensemble, deux drachmes.

CARON. Cela est un peu plus raisonnable.

MERCURE. Voilà tout, à moins qu'il ne nous soit échappé quelque chose dans le calcul.

C'est au Louvre, comme nous l'avons dit, où le roi de France habitait encore, que se trouvait la *Chambre aux Joyaulx*. Si l'on en juge par les habitudes de l'époque, elle dut être forcée plusieurs fois, puisque le trésor royal lui-même fut plusieurs fois violé.

Déjà, en 1382, pendant que le Roi guerroyait en France, les Maillotins avaient proposé de raser le Louvre, ainsi que les châteaux de Bicêtre et de la Bastille, où se trouvaient aussi d'importantes valeurs ; et sans un marchand de Paris, nommé Le Flamand, qui proposa et obtint l'ajournement, c'en était fait de ces monuments et des trésors qu'ils abritaient.

Dans ces entrefaites, le Roi revint victorieux, et l'on ne se préoccupa plus que de désarmer les séditieux qui, disent les historiens, avaient en main assez d'armes pour armer huit cent mille hommes.

En 1389, Isabelle de Bavière donna le jour, au Louvre, à une fille qui fut nommée Isabelle, et qu'on maria successivement à Richard III, roi d'Angleterre, et à Charles d'Orléans.

Enfin, en 1408, le Roi, par la bouche de Jean Juvénal des Ursins, fit savoir qu'il se reposait du gouvernement de son royaume, pendant son absence ou sa maladie, sur Isabelle de Bavière, sa femme, et sur Louis de France, duc de Guyenne, son fils aîné : le malheureux prince avait perdu la raison !

C'est entre ces dates que se placent les services du fidèle Gillebin d'Abbeville.

Il n'est pas hors de propos de rappeler ici que sous Charles VII, Louis XI et Charles VIII, le Louvre fut délaissé par ces souverains qui ne le considéraient plus que comme un simple arsenal, où ils n'avaient rien à faire. De sorte que quand ils venaient à Paris, ils se bornaient à habiter l'hôtel Saint-Pol et aux Tournelles, dédai-

gnant ainsi, contrairement à leurs intérêts, le palais qui aurait dû être toujours pour eux la maison royale par excellence.

Au temps de Charles VI, plusieurs fournisseurs de la Cour étaient provinciaux, comme Gillebin d'Abbeville. C'est ainsi qu'on rencontre souvent dans les comptes de l'hôtel les noms de *Jehan Lefebre, orfevre, demourant à Caen;* de *Jacquet Garreau* et *Jehan Fournier,* autres orfèvres, *demourant à Tours;* de *Simon de Lengres, pelletier;* de *Jehan le Lorrain, tassetier;* de *Jehan de Troyes, sellier;* d'*Arnaudet de Beaures* (Beauvais), *marchand de toilles bourgeoises, fines et grosses,* et celui de *Jehan de Saumur, cordouannier et varlet de chambre,* qui, en 1388, alla au-devant du Roi et des seigneurs, à Orléans, Melun, Montlhéry, pour leur porter des *chausses,* des *bottines,* des *troussaulx* et des *solers,* afin qu'ils pussent faire leur entrée à Paris d'une façon *plus honneste.*

Le nom de Gillebin, ou Gilbin par abréviation, donné au garde des joyaux de Charles VI, était un diminutif du nom de Gilles. On devait donc l'appeler le petit Gilles, le petit Gillebin, d'Abbeville, du lieu de sa naissance ou de la résidence de ses parents. Gilles était alors un nom très répandu à la Cour de France : il a fait Gillekin, dans les Flandres et ailleurs; et, par la suite, à la formation définitive des noms de famille, Gillebin ou Gilbin, prénom, est devenu nom. Mais on chercherait vainement ce nom aujourd'hui à Paris et en Picardie. Nous nous sommes même assuré qu'aucune personne du nom de Gillebin ou Gilbin ne figure sur les listes électorales de l'arrondissement d'Abbeville, d'où le clerc aux joyaux était certainement originaire.

Victor ADVIELLE,

de la Société artésienne des Amis des Arts d'Arras,
Correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts, à Paris.

XIII

MUSÉE DES BEAUX-ARTS ET D'ARCHÉOLOGIE

DE LA VILLE DE POITIERS

SON ORIGINE, SON PASSÉ, SON PRÉSENT

I

COLLECTION DE TABLEAUX.

Le point de départ de la collection de tableaux du Musée de Poitiers fut les confiscations exécutées dans les églises et les établissements religieux de la ville, au moment de la Révolution.

Le 10 septembre 1793, an III de la République, l'École gratuite de dessin, ci-devant *École royale académique de peinture, de sculpture et d'architecture,* fondée en 1774, par Boucher, premier peintre du Roi, se trouva pourvue d'une première collection de tableaux, dont une partie fut placée dans une salle de l'ancien bâtiment du Puygarreau, jadis occupé par cette École, et l'autre partie dans une des salles de l'*École centrale,* installée, le 5 ventôse an III, dans l'ancien collège des Jésuites, dépendant du Puygarreau, et à laquelle l'École de dessin avait été annexée en 1795.

Cette collection consistait alors en 91 toiles de toutes dimensions offrant principalement à l'étude des sujets de piété, plus en deux statues religieuses et une marine peinte sur bois.

D'après un « *État des tableaux composant le Muséum établi à Poitiers par les ordres du département* », fait par Ojollest-Pagès, directeur de l'École de dessin, le 10 septembre 1793, voici quels étaient les établissements d'où provenaient ces peintures et le nombre de toiles fourni par chacun d'eux [1] :

Communauté de *Sainte-Croix,* 46 ; communauté des *Carmes,* 1 ;

[1] Archives départementales de la Vienne, L. T. 9. 1. Voir cet *État* aux Pièces justificatives.

communauté des *Augustins*, 2; communauté des *Carmélites*, 15; communauté des *Capucins*, 3; église de Saint-Pierre Le Puellier, 1; maison du marquis de Vitré, 3; communauté de la *Trinité*, 12; église Saint-Cybard, 1; communauté des *Filles de Notre-Dame*, 5; communauté de la *Visitation*, 4; église Saint-Porchaire, 3; total 91, plus deux statues religieuses et une marine.

Suivant un second inventaire, fait quelques années plus tard, le 19 fructidor an IX de la République, cette collection possédait 109 toiles, dont 59 placées à l'École centrale et 50 au Puygarreau. C'était donc une augmentation de 18 toiles.

Voici cet inventaire, copié textuellement[1] :

« *Vienne, École centrale, Inventaire, Classe de dessin,* « *Muséum, Dépôts,* 19 *fructidor an* 9. *Troisième étage, Pavil-* « *lon, Dessins.* »

Suit l'énumération des dessins, modèles, plâtres, bosses, petite bibliothèque, livres, etc., que nous passons sous silence, et nous arrivons aux *Gravures* et *Tableaux*.

« Plus, avons trouvés les murs du dit *Muséum* couverts, premiè- « rement : de douze gravures placées sous verre dans des cadres à « baguettes dorées, représentant les douze grands ports de France, « d'après Vernet.

« Secondement : d'une collection de trente-six tableaux peints, « la majeure partie, sur cuivre, et quelques-uns sur bois, posés « dans des cadres dorés, et ayant tous deux pieds de haut sur seize « pouces de largeur.

« Les dits tableaux représentant :

« 1° Une *Sainte Famille ;* 2° l'*Entrée de Jésus-Christ à Jéru-* « *salem ;* 3° l'*Enfant Jésus à genoux devant les instruments de* « *la Passion ;* 4° le *Lavement des pieds ;* 5° la *Prière de Jésus au* « *jardin des Olives ;* 6° l'*Annonciation de la Vierge ;* 7° la *Visita-* « *tion de la Vierge ;* 8° l'*Ascension de Jésus-Christ ;* 9° *Jésus* « *présenté au peuple par Pilate ;* 10° la *Descente du Saint-* « *Esprit ;* 11° *Jésus-Christ au tombeau ;* 12° *Jésus portant sa* « *croix ;* 13° le *Pas de Dieu ;* 14° le *Couronnement d'épines ;* « 15° *Jésus-Christ attaché sur la croix ;* 16° la *Vierge, Saint* « *Joseph et l'Enfant Jésus ;* 17° la *Naissance de Jésus-Christ ;*

[1] Archives départementales (L. T. 7. 1).

« 18° *Jésus discutant au milieu des docteurs ;* 19° la *Circonci-*
« *sion ;* 20° la *Flagellation ;* 21° *Jésus sur la croix ;* 22° *Jésus*
« *dans le jardin des Olives ;* 23° *Jésus aux enfers délivrant des*
« *damnés ;* 24° l'*Assomption de la Vierge ;* 25° la *Samaritaine ;*
« 26° l'*Ange annonçant la naissance de Jésus-Christ ;* 27° une
« *Descente de croix ;* 28° *Jésus sur la croix ;* 29° *Naissance de*
« *Jésus-Crist ;* 30° l'*Ascension de Jésus-Christ ;* 31° *Saint Simon*
« *portant la croix ;* 32° les *Disciples d'Emmaüs ;* 33° le *Sacri-*
« *fice d'Abraham ;* 34° la *Femme adultère ;* 35° la *Flagellation de*
« *Jésus-Christ ;* 36° l'*Incrédulité de Saint Thomas.*

« Troisièmement, de plusieurs tableaux de toutes grandeurs,
« représentant premièrement : *Jésus-Christ en croix,* tableau
« allégorique très-précieux de 4 pieds 1/2 de hauteur sur 3 pieds
« de largeur.

« Plus d'un tableau peint sur marbre représentant *Jésus-Christ*
« *dans le jardin des Olives,* ledit tableau fracturé. Plus d'un autre
« tableau représentant le *Reniement de Saint Pierre.* Plus l'*An-*
« *nonciation de la Vierge.* Plus la *Samaritaine.* Plus une *Des-*
« *cente de croix.* Plus une *Magdelaine nue sur la natte.* Plus
« *Esther aux pieds d'Assuérus.* Plus un *Ange distribuant des*
« *couronnes à deux martyrs.* Plus la *Présentation de Jésus-*
« *Christ au Temple,* et *Jésus-Christ au milieu des docteurs.*

« Ces deux tableaux sont gâtés par l'humidité et sont fort bien
« peints. Plus un tableau représentant le ci-devant *Duc de Char-*
« *tres,* avec son cadre doré. Plus *Saint Jean de la Croix,*
« 3 pieds 1/2 de haut sur 3 de large. Plus deux tableaux dont un
« représente une *Vierge* et l'autre une *Religieuse,* le coloris de ces
« deux tableaux est très-frais, 3 pieds de haut sur 2 de large. Plus
« deux tableaux représentant *Saint François* et *Sainte Scholas-*
« *tique,* ces deux tableaux de forme octogone sont bien peints.
« Plus *Dalila coupant les cheveux à Samson.* Ce tableau a beau-
« coup de mérite, il a de haut 3 pieds 1/2 et 2 1/2 de large. Plus
« *Jésus mis au tombeau par les saintes femmes,* 3 pieds de
« large sur 2 de haut, bonne copie du Bassan. Plus le *Christ à la*
« *colonne,* bon tableau de 5 pieds de haut sur 3 1/2 de large.

« Plus un *Saint Sébastien,* de 4 pieds 1/2 sur 3. Bon coloris
« dans ces tableaux qui, à l'exception de deux, sont encadrés et
« sont tous les tableaux que nous avons trouvés au Muséum. »

Suivent trois alinéas relatifs à l'inventaire *de la grande classe de Dessin, de la classe d'Architecture et de la salle de Bosse,* puis nous arrivons à la salle du Puygarreau.

« Dela sommes sortis pour aller à la maison dite du Puygarreau « (ci-devant pensionnat des Jésuites) où étant, sommes montés au « deuxième étage, dans une salle de l'aile droite en entrant, où « nous avons trouvés premièrement :

« Trois Bancs, plus un tableau représentant *Jésus mort entre* « *les bras de la Vierge* (6 pieds sur 4), peint par Carpentier [1]. « Plus un tableau peint sur toile et doublé en bois, représentant la « *Naissance de Jésus-Christ.* Ce tableau est précieux pour le fini, « il a de haut 6 pieds sur 4 de large. Un autre de 5 pieds sur 4, « peint sur bois, représentant *Saint Jean, l'Enfant Jésus, la* « *Vierge et l'Ange gardien.*

« Un autre de l'*Adoration de la vraie croix*, 5 pieds sur 4. Plus « *Saint Didier,* 4 pieds de hauteur. Plus l'*Assomption de la* « *Vierge,* 9 pieds de haut sur 10 de large. Plus quatre cadres « dorés. Plus une *Sainte Scholastique* et un *Saint Benoît.* Plus « la *Règle de saint Benoît.* Plus un autre représentant *Jésus-* « *Christ mis au tombeau par les saintes femmes.* Plus une *Des-* « *cente de croix,* où Jésus-Chrit est peint sur les genoux du Père « éternel. Plus une *Adoration des Mages.* Un autre de *Jésus* « *donnant les clefs à Saint Pierre.* Plus une *Sainte Thérèse* de « 10 pieds de hauteur sur 7 de large, tableau bien ébauché. Plus « une *Annonciation,* sans cadre, de forme octogone et de 12 pieds « de hauteur. Plus *Saint Ignace mourant,* 12 pieds de hauteur. « Plus la *Descente du Saint-Esprit,* tableau ébauché. Plus deux « tableaux de chaqu'un 9 pieds de large sur 6 de hauteur, dont « l'un représente la *Sainte Famille,* l'autre l'*Invention de la* « *croix.* Plus une *Adoration des Mages.* Ce tableau est très gâté, « 8 pieds de haut sur 6 de large. Une autre *Adoration* de 6 pieds « de haut sur 5 de large. Plus un autre tableau de la *Décolation* « *de Saint Jean,* de 4 pieds au quarré. Plus un *Saint Ignace* de « 6 pieds de large. Plus une *Descente de croix* de 4 pieds de hau- « teur sur 5 de largeur. Plus une *Vierge avec l'Enfant Jésus.*

[1] Ce Carpentier était un élève de l'École royale académique de peinture, de sculpture et d'architecture de Poitiers (1756). Le Musée possède de lui un portrait de femme en pied qui a de grandes qualités de dessin et de couleurs.

« Plus vingt et un mauvais tableaux de toutes grandeurs, qui sont
« tous les tableaux dont la majeure partie sont mauvais et qui à
« cause de leur grandeur prodigieuse n'avaient pu être transpor-
« tés, ni placés à l'École centrale, et sont restés déposés dans la
« dite salle du Puygarreau, maison qui depuis longtemps a servi
« de cazerne et est en très mauvais état.

« Clos et arrêté le présent inventaire en double, sur les six
« heures du soir, dans la salle du conseil d'administration par les
« professeurs, membres de la dite administration soussignés, con-
« jointement avec le citoyen Hivonnait, professeur de dessin de la
« dite École, pour être l'un des dits inventaires déposé entre ses
« mains et l'autre dans les archives de l'École centrale pour y
« avoir recours en cas de besoin, à Poitiers, les jour mois et an que
« dessus. A la page 3, la cinquième ligne en totalité et partie de la
« sixième, rayées et chargées d'encre, réprouvées pour ne valoir. »

Signé : Frémont-Pontois, professeur, secrétaire
de l'administration. H. Mazet.

La loi du 1er mai 1802 est le décret du 28 janvier 1803, qui reçut à Poitiers son exécution au mois de mai. Ayant aboli les Écoles centrales, les tableaux réunis au Puygarreau et ceux placés dans le Muséum de l'École centrale furent presque en totalité restitués aux établissements et aux divers propriétaires auxquels on les avait enlevés.

Le 10 février 1820, les quelques toiles qui restaient furent installées dans une petite salle attenante à la Bibliothèque publique, dans les bâtiments de l'École de droit.

Une note de M. Hivonnait père, directeur de l'École gratuite de dessin et conservateur du Musée des Arts, existe aux Archives du département et constate qu'il ne restait plus dans la collection de la ville, en 1828, que neuf tableaux.

Une autre note de M. Pilotelle, datée de 1848, alors qu'il était un des adjoints au maire de Poitiers, témoigne que le chiffre des tableaux était à cette époque remonté à 26, auquel on avait ajouté 4 gravures.

Cet accroissement de toiles provenait de quelques dons particuliers et de prêts de l'État.

Une partie de ce petit contingent fut transportée dans la salle des mariages, à l'ancienne mairie, et l'autre resta, jusqu'en 1877, dans la petite salle près de la Bibliothèque publique.

Aujourd'hui, grâce à de nouvelles et nombreuses libéralités de l'État, à des legs particuliers très importants, à quelques acquisitions faites par les conservateurs du Musée, cette partie des collections de la ville se compose d'environ *deux cent soixante-neuf tableaux peints, de cinq cent cinquante et un dessins originaux, et de soixante-cinq gravures.*

Plusieurs de ces œuvres sont fort remarquables et signées de noms connus ou attribuées à des artistes de talent. Ainsi, parmi les peintres de l'École italienne ancienne, nous citerons : Leppo Memmi, Fra Diamente, Massaccio, Le Bronzino, Le Tintoret, Le Titien, André del Sarte, Le Guide, Lanfranc, Locatelli, Romanelli, etc.

Parmi les Flamands : Pourbus, Paul Bril, Franck Franz, Vandick, Vanloo, Méel Jean, Ravestein, Van den Velde, Van Oost, Bol, Mâas Nicolas, Molnaër, Van Ostade, Ruysdaël, etc.

Parmi les Allemands : Dieterick, etc.

Parmi les Anglais : Raynolds, etc.

L'Ecole française est représentée par : Santerre, Rigaud, Mignard, De Largillière, Lefebvre, Desportes, Coypel, Courtois-Bourguignon, Allegrain, Patel, Boucher, Boilly, Doyen, Pagou, Pierre Prud'hon, Joseph Vernet, etc.

Parmi les peintres modernes ou contemporains : Amaury Duval, Chasseriau, Isabey, Roqueplan, Ingres, Français, Dehodencq, Lecointe, Luminais, Monginot, Sebron, Bonnat, André Brouillet, De Curzon, Léon Perrault, Bin, Puvis de Chavannes, etc.

Le Musée possède encore une riche et nombreuse collection de dessins originaux, les uns signés, les autres attribués à des maîtres connus de toutes les Écoles anciennes.

Pour l'École italienne nous nommerons : Michel-Ange, Raphaël Sanzio, Le Primatice, Le Tintoret, Benvenuto Cellini, Allori Ange, Paul Véronèse, Annibal Carrache, Antoine Carrache, Allori Christofano, Le Guerchin, Pierre de Cortone, Salvator Rosa, etc.

Parmi les Flamands : Calvard Denis, Franck, Rubens, Brugel, etc.

Parmi les Hollandais : Roos, Rambrandt, Van den Velde, Jean de Mony, etc.

Parmi les Allemands : Albert Durer, Van der Kobell, etc.

Pour l'École française : Parrocel, Oudry, Jouvenet, Huet, Géricault, Bouchardon, David, Hamon, Pils, Benouville, Hubert Clerget, Eugène Delacroix, Abel de Pujol, etc.

Comme graveurs, nous avons aussi quelques noms connus : Callot, Cochin, Edelinck, Braquemond, Bellay, Bouillard, Jacques, Laugée, Gaillard, Haussaulier, Jacquemard, Martinet, Massard, de Rochebrune, etc.

II

COLLECTION DE SCULPTURES.

Quant au Musée de sculpture, il remonte à 1820, ainsi que l'indique une petite brochure in-12, imprimée à Poitiers, sous le titre de : *Notice des statues, bustes, bas-reliefs, etc., composant le Musée de la ville de Poitiers, ouvert pour la première fois le 25 août, jour de la Saint-Louis,* 1820. (De l'imprimerie de François-Aimé Barbier, imprimeur du Roi et de la mairie.)

Ce musée se composait alors des plâtres suivants, en grande partie obtenus par M. Duhamel, préfet de la Vienne, et les autres provenant de l'École de dessin ou de dons particuliers :

Le *Groupe de Laocoon,* l'*Apollon Pythien,* le *Gladiateur*, la *Vénus de Médicis,* la *Diane chasseresse*, le *Torse du Belvédère,* fragment d'une statue d'*Hercule,* le *Groupe de Castor et Pollux,* la *Cérès,* la *Vénus accroupie,* la *Vénus Callipyge,* le *Mercure de Bologne,* la *Vénus sortant du bain,* l'*Amour grec,* la partie inférieure d'un corps de femme moulée sur nature, un torse de femme, un torse de *Vénus antique,* une tète de cheval (d'un des chevaux de Venise), une tête de lion, étude d'après nature, un *Masque d'Hercule,* un buste de *Niobé,* une tête de cheval, une tête de vache, des fragments d'animaux, divers fragments de sculpture sur pierre de la Renaissance provenant du château de Bonnivet, un dragon sculpté sur bois, représentant un animal monstrueux qui, suivant une ancienne tradition, s'était logé dans les souterrains du couvent de Sainte-Croix, à Poitiers, et y dévorait les religieuses; on l'appelait : la *Grande Goule.* Il était porté en

ville lors des processions religieuses faites à l'époque des Rogations [1].

Enfin, d'une belle statue en marbre blanc de *Jeanne de Vironne*, agenouillée, qui, au moment de la Révolution, avait été envoyée à Paris, au Musée des Petits-Augustins, avec plusieurs autres statues en marbre, représentant des Poitevins.

L'abbé Gibault, bibliothécaire et conservateur du Musée des Antiques, ayant fait au ministre, avec l'appui du préfet de Poitiers, la demande de ces statues, l'État remit au Musée de Poitiers, le 11 mai 1820, la statue de *Jeanne de Vironne*, mais celle en marbre blanc de *Diane de Poitiers*, sculptée à genoux, un groupe en marbre blanc, représentant *Diane de Poitiers sous la figure de la déesse de la chasse*, la statue en marbre blanc de *Louis de la Trémouille*, lieutenant général du Poitou, à genoux et en cuirasse, la statue de *Charlotte de la Trémouille*, et enfin un monument érigé à *Charles de Créqui*, statue en marbre blanc couchée sur un cénotaphe, ne furent jamais rendus, bien qu'ils aient été ardemment demandés par l'abbé Gibault.

Cette collection de moulages d'après l'antique fut placée provisoirement, lors de son arrivée à Poitiers, dans la salle du Puygarreau, bâtiment occupé à cette époque par l'École gratuite de dessin, d'architecture et de sculpture, dirigée par M. Hivonnait père, qui fut chargé de l'installation et de la conservation de ces plâtres.

Le local qui leur était destiné, mais dont l'appropriation n'avait pu être faite à temps, était la grande salle située au rez-de-chaussée, au-dessous de la Bibliothèque publique, à l'École de droit, et que M. Duhamel avait fait réparer pour cet usage. Lorsque la salle fut en état de recevoir ces plâtres, on les y transporta, et c'est là, dans ce local, que dut se faire l'ouverture du Musée, le 25 août 1820.

Je ne puis dire au juste le temps que ces plâtres et ces sculptures restèrent dans ce local, mais l'installation du Musée d'histoire naturelle ou un autre motif amena encore un changement dans la disposition du Musée, car ces objets retournèrent dans la salle du Puygarreau, où ils étaient encore en 1840. Ils

[1] Ce dragon est aujourd'hui déposé dans la Bibliothèque du grand séminaire de Poitiers.

restèrent donc affectés à l'École de dessin et de sculpture jusqu'en 1877, et la suivirent dans les différents changements de locaux qu'elle eut à subir pour des raisons diverses.

Ainsi, lors de la construction du nouvel Hôtel de ville, les bâtiments du Puygarreau devant disparaître, l'École fut transportée dans le vaste bâtiment de l'école communale de Saint-Germain, rue des Buissons. Tous les objets du Musée, considérés comme modèles de l'École, y furent installés; mais, quelques années plus tard, l'administration municipale délogea encore l'École de dessin de la rue des Buissons et transforma le local qu'elle occupait en caserne provisoire d'artillerie; alors l'École fut de nouveau transférée dans des bâtiments dépendant de l'École primaire supérieure, rue du Gervis-Vert, où son installation fut pitoyable. Heureusement que le nouvel Hôtel de ville était terminé.

M. de Longuemar, conservateur des Musées de la ville, demanda et obtint du maire et du directeur de l'École de dessin l'autorisation d'installer dans les nouvelles salles de l'Hôtel de ville tous les plâtres qui se détérioraient dans le local humide et frais où ils étaient forcément placés.

Depuis ce moment, ils n'ont plus quitté le Musée. A cette collection, déjà ancienne, vint s'ajouter quelques autres moulages d'antiques tels que : la *Vénus de Milo*, le *Faune au syrinx*, l'*Apollon Sauroctone*, l'*Antinoüs*, le *Faune flûteur*, un torse de *Bacchus*, la *Nymphe Salmacis* de Bozio, accordés par l'État à l'*Académie des Beaux-Arts*, fondée à Poitiers par MM. Brouillet et Véron en 1873.

Cette Académie, qui était installée dans une des salles de l'École gratuite de dessin, a cessé d'exister, d'abord parce que le local lui a manqué, et ensuite parce que l'École gratuite de dessin ayant été réorganisée en 1881 par la ville avec le concours de l'État, sous le titre d'*École municipale des Beaux-Arts*, l'Académie créée par MM. Brouillet et Véron n'avait plus sa raison d'être.

A cette série de plâtres nous ajouterons quelques bustes romains en marbre provenant du Musée Campana, donnés par l'État; de remarquables sculptures sur pierre, débris de monuments romains élevés à Poitiers.

Le moyen âge est aussi, lui, bien représenté, et le seizième siècle surtout offre à l'étude de curieux spécimens de la belle période de

la Renaissance, provenant de l'admirable château de Bonnivet, près Poitiers.

Enfin nous terminerons cet aperçu de la collection de sculpture en mentionnant quelques œuvres modernes les plus remarquables envoyées par l'État : *le Sommeil,* marbre, par Escoula ; le *Charmeur de serpents,* par Bourgeois ; *la Force étouffant le Génie,* groupe bien composé, par Godebski ; *Lucrèce se poignardant,* et *la Peinture,* par Maindron, modèles offerts par sa veuve ; *la Science* et *l'Agriculture,* modèles au tiers d'exécution des grandes statues en pierre de la façade de l'Hôtel de ville, par Barrias ; deux lions, modèles grandeur d'exécution de ceux en plomb repoussé, placés sur le campanile de l'Hôtel de ville, par Caïn ; les deux modèles de cariatides, à moitié d'exécution de celles qui ornent le grand escalier d'honneur de l'Hôtel de ville, par Barrias ; enfin, deux statues en pierre, très décoratives, par le sculpteur poitevin *Girouard,* du dix-septième siècle [1].

III

COLLECTION ARCHÉOLOGIQUE.

L'ex-Bénédictin Dom Mazet, bibliothécaire de la ville de Poitiers, ancien historiographe du Poitou et de Mgr le comte d'Artois, prince apanagiste, avait collectionné dès le début de ce siècle un certain nombre d'objets d'art lui appartenant et qui furent, après sa mort, achetés par la ville, en 1817, grâce à l'insistance de son successeur, l'abbé Gibault, professeur à la Faculté de droit.

Ces objets consistaient en une bibliothèque particulière, un cabinet de curiosités et d'histoire naturelle, et un médaillier ; le tout fut payé 3,000 livres, transporté à la Bibliothèque de la ville et confié aux soins du conservateur. Ces objets furent le commencement de la collection curieuse que le Musée possède aujourd'hui.

L'abbé Gibault ne cessa jusqu'à sa retraite, en 1832, d'augmenter cette collection, soit par des acquisitions, soit en faisant opérer des fouilles, soit en provoquant des dons en sa faveur. C'est donc du premier tiers seulement de notre siècle que date réellement le

[1] Voir pl. VII.

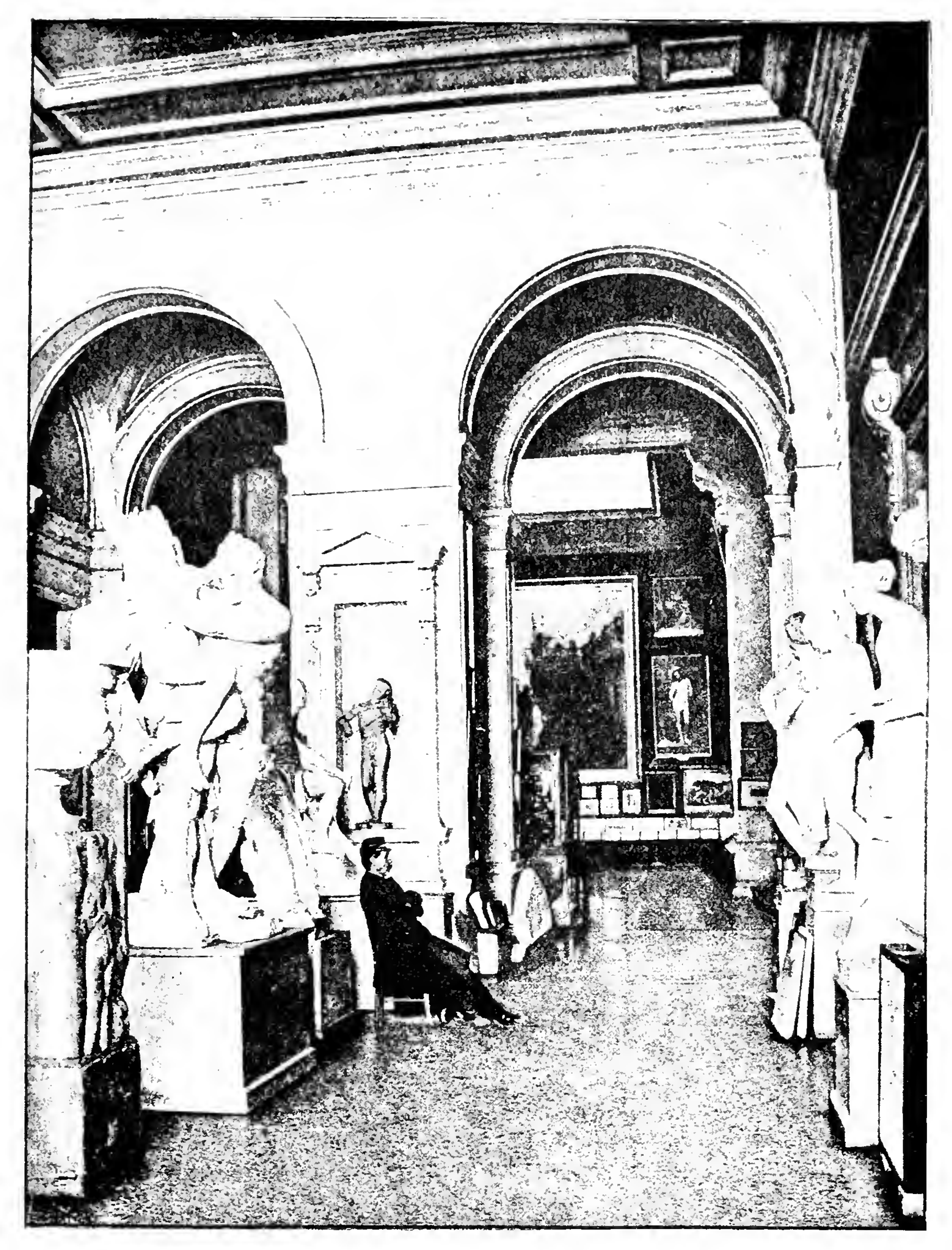


Planche VII. Page 338.

MUSÉE DE POITIERS

VUE DE LA SALLE DES ANTIQUES. — SCULPTURES

groupement d'un premier contingent qui occupa, un peu dispersé et imparfaitement installé, trois salles de l'École de droit et diverses pièces de l'ancienne mairie, jusqu'en 1877, époque à laquelle les salles du Musée du nouvel Hôtel de ville étant prêtes, on put enfin y réunir tout ce qui avait été collectionné jusqu'à ce jour, tant en tableaux qu'en sculptures, antiquités, etc.

Le *Musée des antiquités de l'Ouest,* commencé par l'abbé Gibault vers 1820, fut continué plus tard par la Société des Antiquaires de l'Ouest, à dater de 1834.

A cette époque tous les objets d'un certain volume, comme statues, bas-reliefs, inscriptions lapidaires, fragments d'architecture, bornes miliaires, tombeaux, briques et tuiles romaines, meules de camp, fragments de mosaïques ou de fresques, etc., en un mot tout ce qui se rattachait aux époques romaine, mérovingienne ou du moyen âge, y fut groupé avec soin par les antiquaires.

Aussi y remarquait-on alors : le torse d'une statue en marbre blanc de *Louis XIII,* provenant du château de Richelieu, la statue en marbre blanc de *Jeanne de Vivonne,* la pierre tombale en marbre blanc veiné de *Claudia Varenilla,* les *Cypes de Sabinus* et de *Lepida,* l'autel gallo-romain de Bapteresse près Vivonne, des chapiteaux romains et de magnifiques sculptures Renaissance du château de Bonnivet, etc. Tout cela était déposé dans l'ancien temple gallo-romain de Saint-Jean, qui lui-même est un rare et précieux spécimen de l'architecture chrétienne au quatrième siècle.

Ces objets y restèrent jusqu'en 1854, époque à laquelle on les transporta à la Faculté de droit, dans une salle basse dite des Pas perdus, où ils restèrent provisoirement tant bien que mal installés jusqu'à leur transport définitif, en 1877, au Musée de l'Hôtel de ville et à celui de la Société des Antiquaires de l'Ouest.

Depuis 1834 jusqu'en 1877, les objets appartenant à la ville et ceux appartenant à la Société des Antiquaires ne formèrent qu'un seul Musée. Des étiquettes et des numéros différents indiquaient seulement les objets de la ville et ceux de la Société.

Il en était de même pour le *Cabinet des antiques et médailles,* installé dans une salle de la Faculté de droit, en face de la salle des séances des Antiquaires de l'Ouest.

Là comme dans la salle du rez-de-chaussée, tous les objets de la

ville et ceux de la Société des Antiquaires étaient réunis et confondus dans les mêmes vitrines.

La séparation de ces collections, au moment de leur dernière installation au Musée du nouvel Hôtel de ville, a été extrêmement regrettable pour le public et les travailleurs, car les collections de la Société des Antiquaires de l'Ouest possèdent des richesses se rapportant surtout aux périodes gallo-romaine, mérovingienne et moyen âge, qu'on trouve rarement dans des Musées de province et qui ont presque toutes été extraites du sol poitevin.

Cette collection n'étant pas publique, l'étude de ces objets devient impossible pour qui ne fait pas partie de la Société des Antiquaires, parce qu'il est interdit à toute personne étrangère de copier ou de dessiner quoi que ce soit sans une autorisation de la Compagnie.

De sorte que, depuis 1854 jusqu'en 1877, *la Bibliothèque publique, la collection des tableaux en partie, le cabinet des antiques et médailles, les antiquités de l'Ouest, le cabinet d'histoire naturelle,* furent réunis dans les bâtiments de la Faculté de droit, sauf, cependant, quelques tableaux qui, n'ayant pu y être placés faute d'espace, restèrent dans la salle des mariages de l'ancienne mairie.

IV

DISPOSITIONS ACTUELLES DES COLLECTIONS.

Aujourd'hui les objets appartenant à la ville forment différents groupes ainsi composés :

Premier groupe.

1° Armes et armures. Périodes paléolithique et néolithique, armes et instruments en pierre et en os provenant du diluvium, des stations en plein air, des cavernes, des dolmens, des tumulus et des tourbières;

2° Époque gauloise, âge du bronze;

3° Époque romaine, âge du fer;

4° Moyen âge, Renaissance, dix-septième siècle;

5° Armes étrangères et de peuplades sauvages.

Deuxième groupe.

6° Céramique. Époque celtique, poteries des cavernes, des dolmens et des tumulus;

7° Poteries et terres cuites grecques, égyptiennes, étrusques et romaines ou gallo-romaines ;

8° Poteries et faïences du moyen âge et de la Renaissance;

9° Statuettes, carrelages et faïences des dix-septième et dix-huitième siècles.

Troisième groupe.

10° Verrerie. Vases en verre de l'époque romaine;

11° Vases en verre des seizième et dix-septième siècles.

Quatrième groupe.

12° Émaux et orfèvrerie. Émaux cloisonnés et champlevés des douzième, treizième et quatorzième siècles;

13° Émaux peints des seizième et dix-septième siècles.

Cinquième groupe.

14° Ivoires et albâtres sculptés.

Sixième groupe.

15° Meubles, étoffes et tapisseries des quinzième, seizième et dix-septième siècles.

Septième groupe.

16° Construction. Mosaïques, fresques, dallages, appareils de l'époque gallo-romaine.

Huitième groupe.

17° Épigraphie. Inscriptions lapidaires romaines, du moyen âge et de la Renaissance.

Neuvième groupe.

18° Numismatique. Monnaies et médailles grecques, gauloises, romaines, du moyen âge et de la Renaissance. Jetons et médailles diverses. Sigillographie.

Dixième groupe.

19° Objets divers. Parures, costumes, instruments, outils, fer-

ronerie, etc., depuis l'époque gallo-romaine jusqu'à nos jours.

Tous les objets composant les collections des peintures, dessins, gravures et sculptures forment un catalogue de 340 pages contenant 1,018 numéros.

La collection archéologique est contenue dans un second volume de 726 pages renfermant 7,155 numéros.

LOCAL.

Le Musée actuel, situé au rez-de-chaussée du nouvel Hôtel de ville, se compose, y compris le grand vestibule d'entrée, de six vastes pièces, disposées en carré [1], communiquant entre elles et ayant une longueur totale de 100 mètres sur une largeur de 11, et une hauteur de 8 mètres.

Les divers objets, statues, bas-reliefs, sculptures ornementales et autres débris antiques et du moyen âge, composant les collections de sculpture et d'archéologie, occupent aujourd'hui le vestibule et les deux grandes salles des antiques et du moyen âge placées en face l'une de l'autre et largement éclairées par les grandes baies de la façade qui ont près de 5 mètres de hauteur sur 3 mètres de largeur.

Enfin les trois grandes salles du fond, éclairées par des plafonds à châssis vitrés, sont particulièrement réservées aux tableaux, gravures, dessins, et accessoirement à quelques statues et bustes modernes supportés par des socles placés au centre de ces salles.

En résumé, peu de Musées de province ont une disposition aussi grandiose et aussi vaste.

CONSERVATEURS DU MUSÉE.

De 1817 à 1832, l'abbé Gibault fut à la fois conservateur de la Bibliothèque de la ville et du Musée des antiques. Grâce à son zèle et à des efforts constants, les collections, sous son administration, s'accrurent d'un bon nombre d'objets précieux.

Le Musée de sculpture, qui était séparé des autres collections,

[1] Voir pl. VIII.

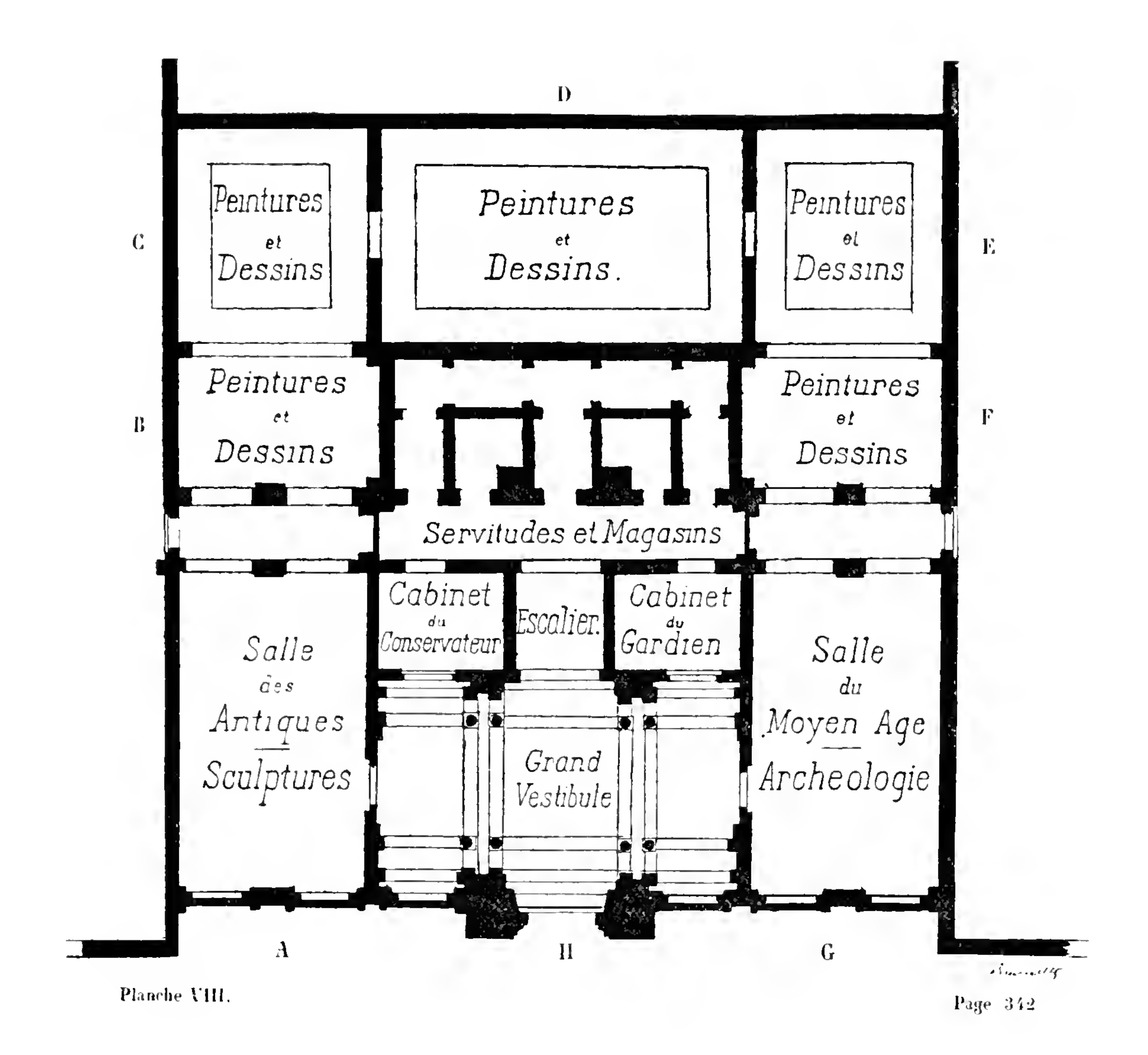


Planche VIII.

Page 342

MUSÉE DES BEAUX-ARTS ET D'ARCHÉOLOGIE DE POITIERS

FAÇADE DE L'HÔTEL DE VILLE

fut confié aux soins de M. Hivonnait, directeur de l'École gratuite de dessin, pendant un certain nombre d'années.

Les collections dont l'abbé Gibault était conservateur se composaient alors de douze tableaux et de quelques gravures, d'inscriptions antiques et du moyen âge, de l'autel gallo-romain de Bapteresse, du tombeau de saint Hilaire, de débris gallo-romains provenant des fouilles d'Andillé, de statuettes égyptiennes émaillées, du bas-relief de sainte Triaise et de saint Hilaire, des remarquables bas-reliefs du château de Bonnivet, de la belle statue de Jeanne de Vivonne, de débris de céramique, d'armes variées en pierre, en bronze et en fer des époques préhistorique, gauloise, romaine, mérovingienne et moyen âge; d'une collection de médailles, d'armoires de Boule, de crédences d'ébène sculptées, de consoles Louis XIV, de tables Louis XIII, et surtout de remarquables émaux cloisonnés et peints des treizième et seizième siècles, tels que châsses, reliquaires, crosses abbatiales, vases, etc.

De 1832 à 1838, M. Mazure succéda à l'abbé Gibault. Il y resta peu de temps. Le Musée s'augmenta néanmoins de quelques objets, tels que : des ivoires sculptés, une tombe mérovingienne, une arquebuse à rouet, des inscriptions lapidaires, des anneaux et des clefs antiques, des fragments de mosaïques et de fresques romaines, des armes et des objets d'Orient et de peuplades sauvages, etc.

M. Mauduyt, qui avait été déjà nommé conservateur du Musée d'Histoire naturelle le 12 décembre 1832, succéda à M. Mazure en 1838, et fut à la fois conservateur du Musée des Antiques et Beaux-Arts réunis et du Cabinet d'Histoire naturelle. Il garda ces fonctions jusqu'en 1864.

La collection de tableaux était alors de vingt-six toiles, dont une partie provenait de l'ancien fonds du Musée et les autres de dons de l'État ou de particuliers. Des statues et des cippes antiques trouvés à Poitiers, des bas-reliefs du moyen âge, plusieurs tableaux, des armes préhistoriques, du moyen âge, des îles de l'Océanie et de l'Afrique, des statuettes, des bijoux anciens, des débris de poteries romaines et du moyen âge, une série de vases du Musée Campana vinrent accroître encore les collections diverses de la ville.

Après M. Mauduyt, de 1864 à 1872, M. Guitteau fut nommé

conservateur des Musées des Beaux-Arts, d'Archéologie et d'Histoire naturelle.

Les collections reçurent des silex taillés de Saint-Acheul, des haches à silex et à ossements des Aizies, une vingtaine de tableaux de provenances diverses, des cachets en pierre gravée, une meule romaine, des objets de céramique, un retable italo-byzantin, des portraits divers, des cuivres émaillés, une statuette en ivoire, des bas-reliefs du moyen âge, des médailles et des vitraux, etc., etc.

En 1872, lorsque M. Guitteau se retira, le nombre des tableaux était arrivé au chiffre de quatre-vingts toiles.

En 1872, M. Le Touzé de Longuemar remplaça M. Guitteau comme conservateur des Musées des Beaux-Arts, d'Archéologie et d'Histoire naturelle. Il conserva ce poste jusqu'en 1881, époque à laquelle il mourut.

C'est à lui qu'on doit l'installation du Musée dans le local actuel en 1877[1].

Les collections de la ville, pendant son administration, s'accrurent d'environ cinq cents pièces consistant en tableaux, en émaux, en armes, en une belle série de céramique, en bronzes, en ivoires, en miniatures, en ferronneries, en médailles et monnaies, en cristaux, etc., provenant du legs Charbonnel.

En outre, le Musée a reçu des sculptures et des inscriptions romaines, des tombes historiées, des médailles, des vases romains, des statues en plâtre, en terre cuite, en bois, le curieux tableau du siège de Poitiers par les huguenots, en 1669, des collections d'armes et d'objets usuels de l'Océanie, de la Sénégambie et de l'Algérie, etc.

En 1881, M. Brouillet, déjà conservateur adjoint depuis 1879, fut nommé conservateur des Musées en remplacement de M. de Longuemar, décédé.

Depuis cette époque jusqu'à ce jour, les collections se sont enrichies d'un grand nombre d'objets, tels que : *Dante et Virgile sur le rivage du Purgatoire,* toile peinte par M. de Curzon et achetée par la ville lors de la vente publique de la galerie particulière de tableaux de Napoléon III; une riche collection de six cents silex et objets préhistoriques provenant des cavernes et stations

[1] Voir pl. IX.

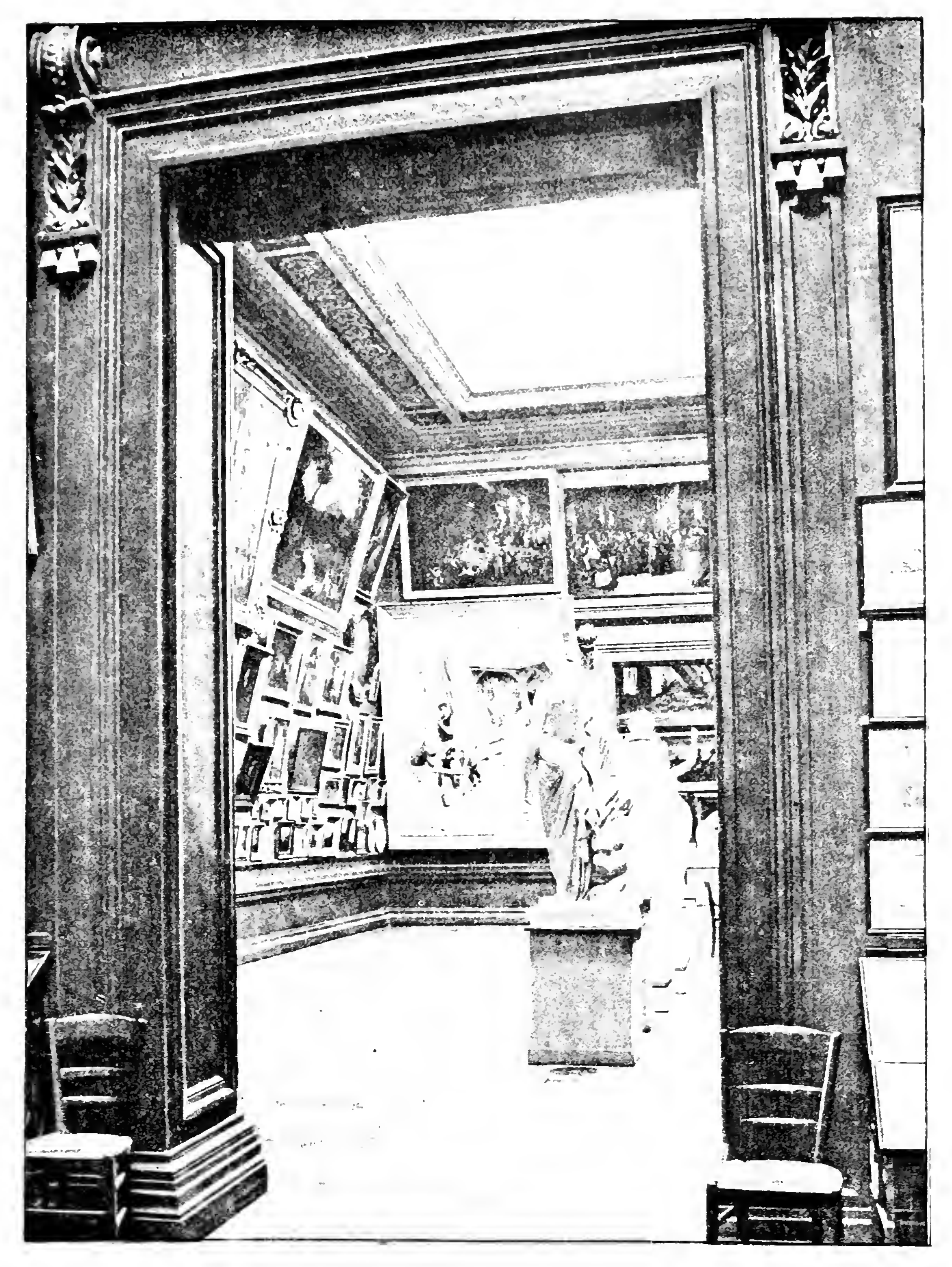


Planche IX

MUSÉE DE POITIERS

VUE DE LA GRANDE SALLE. — PEINTURES ET DESSINS

celtiques à ciel ouvert du Poitou ; débris romains ; un legs de six tableaux fait par la marquise de Circé, parmi lesquels se trouvent un beau portrait de la donatrice par Amaury-Duval et un portrait du fils de Circé, par Camille Roqueplan ; un autre legs de M. Massé, président de chambre à la Cour de cassation, composé de quatre tableaux à l'huile, dont un portrait d'homme par le Tintoret, un portrait d'homme par le Bronzino, et un troisième portrait d'un membre du Parlement par De Largillière ; un autre legs, très important, par M. Babinet de Paris, comprenant vingt-neuf tableaux à l'huile représentant, en majeure partie, des portraits originaux des différentes Écoles française, italienne, hollandaise, flamande ; deux cent quinze médailles grecques et autres d'une très belle conservation ; neuf objets divers en bronze, en marbre, en terre cuite, etc. ; trois tableaux d'André Brouillet, dont deux donnés par l'État ; un portrait du comte d'Erlon, maréchal de France, représenté en pied ; deux vues de Poitiers, paysages à l'huile ; enfin une collection nombreuse d'objets divers trouvés par le Révérend Père de la Croix, dans les fouilles qu'il a dirigées à Sanxais, et consistant en monnaies, médailles, statuettes en bronze, objets de parure, fibules, styles, instruments en fer et un très grand nombre de vases en terre de formes variées.

En terminant cette énumération, nous rappelons encore que parmi les nombreux bienfaiteurs du Musée, deux surtout se distinguent des autres par l'importance de leurs dons ; ce sont : M. Babinet, dont le legs se compose de cinq cent soixante-cinq objets, peintures, dessins et monnaies ;

Puis celui de M. Charbonnel, qui s'élève également à cinq cents pièces de toute nature, ainsi que nous l'avons indiqué plus haut.

Dans un autre article, nous parlerons, l'année prochaine, du *Musée d'Histoire naturelle*, de la *Bibliothèque publique*, du *Musée de la Société des Antiquaires de l'Ouest*, et de cinq ou six collections particulières extrêmement remarquables de la ville de Poitiers.

P. Amédée BROUILLET.

Conservateur des Musées des Beaux-Arts, d'Archéologie et d'Histoire naturelle, directeur de l'École municipale des Beaux-Arts, correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts, à Poitiers.

PIÈCES JUSTIFICATIVES

Archives de la Vienne, Liasse, t. IX, 1.

« *État des tableaux qui forment le Muséum établi à Poitiers par les ordres* « *du département,* 10 *septembre* 1793.

« *Première salle :* Tableaux de chevalet. »

MAISONS RELIGIEUSES OU ONT ÉTÉ PRIS LES TABLEAUX.

« *S^te Croix.* — 36 tableaux représentant la *Passion de J.-C.*, 28 peints sur cuivre et 8 sur bois; ces tableaux sont très beaux, ils ont 18 pouces de hauteur, sur 15 de largeur, avec des bordures très belles. »

. . . .

Les Carmes. — « N° 1. *Jessus Chri, en croix*, original précieux, « 3 piés sur 4 de hauteur, bordure médiocre. »

Les Augustins. — « N° 2. *S^t Augustin*, original, cest tableaux est à « pant coupé; de 3 piés sur 4, médiocre bordure. »

— « N° 3. *S^te Monique,* même grandeur. »

Les Carmélites. — « N° 4. *La Vierge* figure à demi corps, ce tableau a « été peint à Rome, il a 2 piés 8 pouces, sur 2 piés 4 pouces, avec sa « bordure. »

S^te Croix. — « N° 5. *S^te Scholastique,* tableaux cintré, sans bordure « de 3 piés de hauteur, sur 4 de large. C'est une bonne copie. »

S^t Pierre Le Puéllier. — « N° 6. *Le reniement de S^t Pierre,* original, « bordure en bois de 3 piés 11 pouces de large, sur 2 piés 10 pouces de « hauteur. Bon tableau. »

S^te Croix. — « N° 7. *S^t Benoît,* même forme que le n° 5. »

La Trinité. — « N° 8. *Benoît présentant la règle de son ordre au* « *patriarche d'Alexandrie,* bonne coppie de 3 piés de large, sur 2 piés et « demi de hauteur, bordure médiocre. »

Ci-devant marquis de Vitré. — « N° 9. *Dalila coupant les cheveux à* « *Samson,* original précieux de 2 piés 4 pouces de hauteur, sur 2 piés « 11 pouces, belle bordure. »

La Trinité. — « N° 10. *La Cananéene,* de 3 piés de large, sur 2 piés « et demi de hauteur. »

Les Capucins. — « N° 11. *La présentation de J. Ch. au Temple.* »

— « N° 12. *J. Ch. au milieu des docteurs,* même grandeur que le pré- « cédent, bordure en bois, excelent originaux. »

Carmélites. — « N° 13. *Madelaine enlevée au ciel par des anges.* Ta-

« bleaux peint sur cuivre de 2 piés 6 pouces, sur 1 piés 6 pouces, bordure « en bois. »

St Cybard. — « N° 14. *L'Annonciation de la Vierge*, coppie d'après « Lemoine, de 6 piés 2 pouces, sur 4 piés 11 pouces, bordure en mauvais « état. »

La Trinité. — « N° 15. *J. Ch. sur les genoux de son Père*, peint sur bois. « Tableaux médiocre, 3 piés 4 pouces de hauteur, 2 piés 4 pouces de large. »

Les Carmélites. — « N° 16. *St Joseph et J. Ch.*, tableaux de forme « ovale un peu endommagé, sans bordure, de 5 piés 8 pouces de hauteur, « sur 4 piés 2 pouces de large, sans bordure. »

La Trinité. — « N° 17. *J. Chrit sur les genoux de la Vierge*, 2 piés « 2 pouces de largeur, sur 2 piés 10 pouces. Bordure en mauvais état, « tableaux médiocre. »

— « Nos 18, 19, 20, 21. *La Vizitation de la Vierge, J. Chrit avec la « Samaritaine, L'adoration des Rois, La descente de croix*, touts tableaux « inférieurs, petite bordure, 3 piés de large sur 2 piés 6 pouces. »

Les filles de Notre-Dame. — « N° 22. *La naissance de J. Ch.*, de « Couleaux, original de 6 piés 6 pouces, sur 4 piés 6 pouces, mauvaise « bordure. »

Les Carmélites. — « N° 23. *St Joseph*, ce tableau a du mérite, la bordure « est bonne, 6 piés 1 pouce, sur 4 piés 1 pouce. »

Ste Croix. — « N° 24. *Ste Madelaine*, de 3 piés 4 pouces, sur 2 piés « 9 pouces, une bordure en bon état. »

Les Carmélites. — « N° 25. *J. Ch. donnant les clefs à St Pierre*, « tableaux de forme ovale, cintré, de 3 piés 8 pouces, sur 2 piés 8 pouces, « bordure en noir. »

La Trinité. — « N° 26. *Esetaire devant Assuerus*, de 3 piés de largeur, « sur 2 piés 6 pouces de hauteur, avec une bordure. »

La Vizitation. — « N° 27. *Un sujet allégorique de famille*, médiocre « tableaux de 2 piés 8 pouces de larg., sur 3 piés 3 pouces. »

Les Carmélites. — « N° 28. *J. Christ en croix*, peint sur cuivre, bon « tableaux de 13 pouces de largeur, sur 10 piés 6 pouces, bordure noir. »

La Vizitation. — « Nos 29, 30. *Deux paysages*, peint sur bois de « 13 pouces, sur 10 pouces, bordure en noir. »

S. Porchaire. — « N° 50. *J. Chrit et Ste Madelaine*, tableaux original « de Couleau, bordure médiocre de 3 piés 6 pouces, sur 4 piés 6 pouces. »

Les Carmélites. — « N° 31. *J. Ch. préchant dans le dezert*, bordure « en bois de 14 pouces de larg., sur 12 de hauteur. »

St Porchaire. — « Nos 32 et 33. *St Jean l'Évangéliste et St Mathieu*, « cop., bordure médiocre chaqu'un de 22 pouces, sur 20 de larg. »

Filles Notre-Dame. — « *Un lambri d'apuis*, ou est peint une marine. »

2e *salle :* Grands tableaux.

Les Carmélites. — « N° 1. *La Vigne de Jérusalem, ou est la Vierge « et l'enfen Jessus,* excelent original de l'École d'Italie, bordure peinte, « tableaux de 5 piés 1 un pouce, sur 6 piés. »

Filles Notre-Dame. — « N° 2. *St Xavier montant au ciel,* tableaux « plafond, il est cintré aux deux extrémités, il a 6 piés de long. sur 2 piés « de larg. »

La Vizitation. — « N° 3. *La Vizitation de la Vierge,* excelent orig. « sans bordure, de 9 piés 7 pouces de hauteur, sur 6 piés 8 pouces de lar- « geur. »

Ste Croix. — « N° 4. *J. Ch. au tombeau,* cop. de 5 piés de larg., sur « 5 piés 8 pouces, mauvaise bordure. »

— « N° 5. *La Senne de J. Ch.*, d'après Léonard de Vinci, bordure « en bois, 9 piés, sur 3 de largeur. »

— « N° 6. *Ste Radegonde recevant des religieuses et des reliques,* bon « tableaux, belle bordure en bon état de 5 piés de larg., sur 3 piés « 10 pouces. »

La Trinité. — « N° 7. *La décollation de St Jean,* orig., bordure en « bois sans couleur de 3 piés de largeur, sur 3 piés 8 pouces de hau- « teur. »

— « N° 8. *La naissance de J. Ch.*, bon tableau, bordure en noir en « mauvais état, il a 7 piés, sur 5 piés 4 pouces. »

Ste Croix. — « N° 9. *La naissance de J. Ch.*, peint sur bois, bon « tableaux, 6 piés 2 pouces et 4 piés 6 pouces de larg., mauvaise bor- « dure. »

— « N° 10. *Ste Elaine trouvent la croix de J. Ch.* Ce tableaux est « une agréable coppie, il est sans bordure, 6 piés 8 pouces, sur 8 piés « 10 pouces. »

— « N° 11. *Le repos de la Sainte Famille,* même grandeur, sans « bordure. »

— « N° 12. *Un excé homo,* bon tableaux, 4 piés, sur 2 piés 10 pouces. »

Les Capucins. — « N° 13. *St Sébastien*, même grandeur, les bordures « en bois. »

Les Carmélites. — « N° 14. *La Decente du St Esprit,* d'après Lebrun, « bonne coppie, bordure très belle. Ce tableaux a 10 piés 1 pouces, sur « 6 piés 4 pouces. »

— « N° 15. *L'Assansion de J. Ch.*, excelent tableaux, bordure en or « de 3 piés 4 pouces de largeur, sur 4 piés de hauteur. »

— « N° 16. *Le mort de St Xavier dans les Indes*, bordure en bois peint « en noir et doré, 4 piés sur 5 de hauteur. »

— « N° 17. *Une Sainte Famille*, peinte sur bois cintré par le haut ; ce « tableaux est tres excelen, il a de hauteur 5 piés 10 pouces de largeur, « 3 piés 7 pouces de hauteur. »

— « N° 18. *L'Annonciation*, orignal tres interesent, il a 10 piés « 10 pouces de hauteur, sur 6 piés de largeur sans bordure en « noir. »

— « N° 19. *Le ravissement de S^te Therese*, original très interesent. « Largement peint, de 8 piés 6 pouces hauteur, 6 piés 6 pouces de lar- « geur, sans bordure. »

— « N° 20. *Le portrait d'une religieuse Carmélite*, de 2 piés 2 pouces « de hauteur, sur 1 pié 9 pouces de largeur. »

— « N° 21. *S^t François*, bon tableaux de 3 piés 8 pouces de hauteur, « sur 3 piés 2 pouces de largeur, bordure en bois. »

Chez le ci-devant marquis de Vitré. — « N° 22. *Jesus-Chrit au tom- « beaux*, excelent original du Bassan de 2 piés 10 pouces de largeur, sur « 2 piés 1 pouce. »

Sculpture.

Les Filles de Notre-Dame. — « *S^t Benoît*, en terre cuite de 4 piés de « proportion. La S^te Vierge de 3 piés 6 pouces de proportion. »

Récapitulation des tableaux contenus dans les deux salles du Muséum :

« Première salle, soixante neuf, cy. . . 69
« Segonde salle, ving deux, cy. 22
« Deux morceaux de sculpture. » Total... 91

« Je certifie le present État cincère et veritable étant tout les tableaux « contenus dans les deux salles du Muséum dont la garde m'a été confié « par le citoyen administrateur du département de la Vienne. Poitiers, le « 10 septembre 1793, l'an 2^e de la République française.

« Aujollest-Pagès, directeur de l'École de Dessin. »

NOTICE CONFIDENTIELLE

DE M. FILLEAU AU PRÉFET DE POITIERS.

(Archives départementales, T. 7, liasse 1.)

« 23 août 1820.

« MONSIEUR LE CHEVALIER LOCKARD,

« Je n'ai eu aucune connaissance précise des premiers antécédents de « l'établissement du Musée. Il s'est écoulé plusieurs années avant que le « projet de cet établissement ait été exécuté. J'ignore si c'est à M. l'abbé

« Gibault qu'a été due la première idée de faire vider le salle au dessous « de la Bibliothèque qui servait de magasin de bois et de boutique de me- « nuisier à un particulier qui s'en était emparé sans aucun droit, et sans « payer aucun loyer; je ne me rappelle que des difficultés sans nombre « qui se sont succédé pour le faire expulser et des démarches multi- « pliées que j'ay faites à la mairie pour y parvenir. J'ignore également « si c'est à lui qu'est due l'heureuse idée de consacrer ce local aux Arts; « je le crois d'après ce qu'il m'en a dit, et qu'il l'avait proposé à M. Duha- « mel. Tout ce dont je me rappelle, c'est que plus d'un an avant l'époque « où nous avons perdu M. le comte Duhamel, celui-ci m'a dit qu'il avait « obtenu du ministre de l'intérieur les plâtres des plus belles statues an- « tiques et qu'il les ferait placer dans ce local lorsqu'il serait prêt. Lorsque « ces statues arrivèrent elles furent déposées dans une salle basse au des- « sous de l'Académie de dessin, et M. Hyvonnait fut chargé de cette opé- « ration et du soin de leur conservation.

« M. le préfet donna alors des ordres pour commencer cette salle et celle « d'agriculture; il fournit même quelques fonds; mais, comme je l'ai déjà « dit, les difficultés se multiplièrent pour déplacer ce particulier qui occu- « pait cette salle. Il sollicita et obtint divers sursis; M. Gibault lui-même « écrivit en sa faveur pour un délai de six mois, je me permis de lui « observer qu'avec une pareille condescendance il était impossible de faire « aucun établissement; les six mois et plus furent accordés, enfin la salle « a été vidée et mise dans l'état ou vous l'avez vue.

« M. Duhamel, qui avait le désir que ce local pût devenir utile aux « artistes de tous les genres et aux ouvriers que leur intelligence pour- « rait porter à des idées élevées, ayant appris qu'un homme très intelli- « gent et qui avait construit plusieurs méchaniques de différentes espèces, « venait de mourir, se transporta chez la veuve et achepta ces divers mé- « chaniques afin de les y faire déposer. Ces méchaniques ont, dans ce « moment, besoin d'être mises en état; un homme de cette ville prétend « être parfaitement en état d'y faire les réparations dont elles sont sus- « ceptibles.

« Dans ces divers projets d'arrangements et moyens d'enrichir ce Mu- « sée, il n'a jamais été question devant moi, de celui à qui M. Duhamel « avait le projet d'en donner la surveillance conjointement avec M. le « maire, car j'imagine que peut-être cette nomination est une attribution « de la mairie, ce que je ne me permets pas de présenter ici autrement que « comme une observation.

« A la mort de dom Mazet, ancien historiographe du Poitou et de « Mongneur Cte Dartois, prince appanagiste, et précédent bibliothécaire, la « ville accepta sa bibliothèque particulière et son cabinet de curiosités et

« d'histoire naturelle, et un médaillier où il n'y avait pas beaucoup de « médailles précieuses, pour la somme de 3000 livres. On fit transporter « la bibliothèque, le cabinet de curiosités, celui d'histoire naturelle et les « médailles à la Bibliothèque de la ville, le tout fut confié aux soins de « M. le bibliothécaire. Lorsque la ville fit ces diverses acquisitions, c'était « pour qu'elles pussent être utiles au public; il était alors question de « l'établissement d'un musée et elles étaient destinées à y être placées.

« Il y a environ trois ans que l'abbé Gibault me parla des restes d'un « cabinet d'histoire naturelle envoyé dans les temps antérieurs à l'École « centrale de Poitiers, et qui depuis, étaient restés dans les mains du « s[r] Denesle, professeur de botanique, alors octogénaire et gisant infirme « dans son lit. Il m'apprit que les objets qu'il possédait étaient véritable-« ment à la ville ou au département, et que malgré l'état déplorable dans « lequel étaient les morceaux d'histoire naturelle, il serait bon de récla-« mer ce qui existait encore. J'en parlai à M. le maire; il m'invita à me « transporter avec M. Pallu, membre du corps municipal, chez le dit « sieur Denesle, pour faire au nom de la ville, la réclamation des envois « qui lui avaient été faits comme professeur de l'École centrale et qui « appartenaient à la ville. La dame Denesle nous montra ce qui existait « encore en minéralogie, plantes, et, à l'égard de la partie d'histoire natu-« relle, elle était presque en entier dévorée par les insectes. Nous lui « demandâmes si elle avait l'inventaire de ce qui avait été envoyé dans le « temps à l'École centrale; sur sa réponse négative, nous l'invitâmes sur « sa responsabilité à conserver tout ce qui était chez elle jusqu'à ce qu'on « pût le faire transporter. Enfin, au bout de quelques mois, trois grandes « caisses, à ce que je crois, ont été remplies de ces débris, et le tout a « été déposé dans les greniers de la Bibliothèque, près de celle qui nous « vient de chez dom Mazet.

« Dans le fait, lorsque la ville a fait l'acquisition du cabinet de « dom Mazet, et lorsqu'elle a réclamé les objets qui étaient chez la « d[me] Denesle, c'était afin que le tout pût être mis à la disposition du « public, et, par conséquent, placé de manière à être vu et examiné; à « servir enfin d'objet d'étude. Il semble donc nécessaire de prendre un « moyen pour les tirer des caisses et du grenier où ils sont entassés et où « ils se perdent, dévorés par la poussière.

« On ne peut les placer à la Bibliothèque, puisqu'à l'exception du mé-« daillier ils n'en font pas partie et qu'il n'existe aucune salle auprès où « on pût les déposer. Je sens que M. l'abbé Gibault pourra dire qu'à « Paris par exemple, à la bibliothèque du Roi, il existe une salle où sont « déposés une foule d'objets de curiosité, d'antiquité, des morceaux de « minéralogie, des momies, une quantité de bronzes représentant des divi-

« nités égyptiennes, etc., etc., et que ces divers objets tenant aux Arts,
« font partie de la Bibliothèque, ou du moins appartiennent aux sciences,
« que c'est lui qui, comme antiquaire, est destiné à les expliquer.

« Je prévois, ou du moins je crains encore quelques difficultés du clergé
« pour diverses choses que nous avons acquises de la succession de
« D. Mazet. Déjà M. l'Évêque s'est plaint de ce qu'un dragon ailé qu'on
« portait jadis à la procession des Rogations et que nous avons découvert
« dans les greniers de la municipalité, avait été placé au Musée, il a con-
« sidéré que ce serait un objet de propos scandaleux. J'aurais imaginé
« qu'une notice placée à côté aurait suffi pour arrêter les propos des
« mécréants.

« Il se trouvait, dans le cabinet de D. Mazet, plusieurs objets qui
« tiennent à la religion, tels que le modèle en bois orné de nacre, de
« perles du S^t^ Sépulchre de Jérusalem, qui se perd maintenant dans le
« grenier; plusieurs crosses en cuivre doré, trouvées dans les tombeaux
« de divers abbés réguliers, et autres objets dont je ne me rappelle pas
« dans ce moment. N'y aura-t-il pas de nouvelles difficultés pour placer
« tout ce qu'on considèrera comme ayant appartenu à la religion, dans un
« lieu profane où l'on imaginera que se tiendront des propos licencieux?

« Mais si on doit accorder une espèce de préférence aux sciences, les
« Arts ne sont-ils pas dans le cas de réclamer de leur côté une part avan-
« tageuse dans cette distribution? Si vous n'aviez ni dessinateur, ni
« peintre, ni sculpteur, les temples seraient sans ornements, les édifices
« publics et les maisons des particuliers ne seraient ni embellies, ni déco-
« rées. Le conservateur de la Bibliothèque, dont les moments sont déjà si
« courts en raison des divers genres de science qu'il cultive et des diverses
« espèces de travaux dont il s'occupe, pourra-t-il présider aux dessins, ou
« à la copie des tableaux que nous espérons obtenir? Quelque univer-
« selles que soient ses connaissances, elles ne peuvent s'étendre à tous
« les genres; et il me semble nécessaire que celui qui consacre sa vie à
« ce genre unique, et qui, sans être un des premiers artistes de France, a
« cependant des talents distingués, soit chargé de développer ou d'aider à
« développer les talents qui tiennent à la peinture, à la sculpture, à l'ar-
« chitecture et autres arts analogues.

« Sur ces entrefaites, environ trois semaines avant son départ, M. de la
« Rochette a nommé M. Hivonnait conservateur du musée; en consé-
« quence, il y a fait apporter des plâtres qui lui appartiennent, tels que
« le groupe de *Castor et Pollux* et *le Gladiateur*. Il a aussi fait apporter
« des frises, des culs-de-lampe et autres objets qu'il avait acheptés au
château de Bonnivet et les a déposés dans le musée. M. l'abbé Gibault,
qui avait imaginé que cette conservation lui appartenait de droit, veut

« retirer quatre ou cinq morceaux qu'il y a déposés et ne veut rien y mettre « de ce qu'il possède. Si M. Hivonnait n'est pas conservé, il enlèvera également ce qui lui appartient, et alors ces messieurs diront chacun à leur « tour comme dans certaine assemblée : Périsse le Musée plutôt qu'un « principe.

« J'ai cependant imaginé qu'il pourrait exister un moyen de conciliation, quelque difficile qu'il soit; car M. Gibault regrettera singulièrement « le local du Musée. J'ay dit plus haut que dans le sein de la Bibliothèque « royale (Paris), il existait un cabinet de minéralogie, d'histoire naturelle, d'antiquités, etc., qui étaient sous la direction spéciale du bibliothécaire. Il ne peut réclamer autre chose que ce qui tient aux sciences « sur lesquelles il a des connaissances; aussi, en abandonnant ces objets « et leur conservation, ainsi que le médaillier, je crois qu'il devrait être « satisfait, et M. Hyvonnait doit aussi l'être de son côté.

« Il ne s'agit plus que du local, il en existe un attenant à la Bibliothèque et sur le même pallier. Il serait assez vaste pour y placer ce que « nous possédons en ce genre et même beaucoup plus. Ce local fut dans « le temps cédé à M. Gibault pour y faire son logement, ce qui était « facile en y faisant une distribution.

« Il paraît que ce n'est pas son projet, car il a proposé de faire « ouvrir une porte dans la Bibliothèque, et d'en faire pour l'hiver un « cabinet de lecture, afin que les lecteurs eussent moins froid. Il s'agirait « de faire ouvrir la porte demandée, de laisser les lecteurs dans la Bibliothèque comme ils y ont été depuis son établissement et de placer tout « ce qui serait dans les attributions du conservateur dans cette nouvelle « salle. Je crois qu'il devrait être satisfait, il aurait tout sous sa surveillance, tout sous la même clef; il n'aurait pas le désagrément de monter et descendre lorsqu'il voudrait montrer à quelques curieux certains « objets. Il n'existerait pas alors, je le dirai, une espèce d'inconvenance « à ce qu'un ecclésiastique soit le conservateur de statues dans un état de « nudité parfaite. Aussi a-t-on dit (mais ce n'est pas à moi que le propos a été tenu) que son projet était de les voiler en partie.

« M. Havonnait aurait, de son côté, la salle basse où les élèves s'exerceraient à dessiner d'après nature, à copier des tableaux lorsque nous en « posséderons. Les gens de la classe ouvrière considéreraient les machines, les modèles de charpente et autres qu'on y déposera, et chaque « chose, je crois, se trouvera alors à sa place. »

(Archives départementales, t. VII, liasse 1.)

XIV

LES SCULPTEURS
LEVRAY, LANGUENEUX, TURREAU, VEYRIER, TURREAU DIT TORO, MAUCORD,
MAITRES DÉCORATEURS DE VAISSEAUX AU PORT DE TOULON.

(1639-1761.)

I

Levray (Nicolas), né à Toulon (?) vers le commencement du dix-septième siècle, mort dans cette ville le 26 août 1678.

Bien que son acte de décès et la qualification de « sculpteur de Toulon » qui lui est donnée dans plusieurs écrits de son époque, indiquent que cette ville est le lieu de sa naissance, et bien que, selon les apparences, il soit né vers le commencement du dix-septième siècle, il nous a été impossible de savoir dans quelle localité et comment cet artiste employa son temps avant 1639, année où, d'après la correspondance de l'intendant maritime d'Infreville, il était « au service du Roy » dans l'arsenal, dirigeant sans doute la décoration des vaisseaux.

Le premier travail connu de Nicolas Levray est celui de la sculpture du vaisseau la *Reine*, dont il fit tous les ornements conformément aux dessins de Pierre Puget. Il exécuta, ensuite, l'ornementation entière du *Brézé* (1645-1646)[1]. En 1648, les travaux de construction et de décoration navales ayant été suspendus, Levray se livra à des ouvrages d'un autre ordre, et fut, pendant plusieurs années, un des principaux sculpteurs officiels de la ville de Toulon.

[1] L'intendant d'Infreville écrivait à Colbert, le 17 septembre 1669 : « Il y a trente ans que le père (Nicolas Levray) est attaché au service du Roy; c'est lui qui a fait tous les ornements du vaisseau la *Reine* et le *Brézé*, le *Saint-Philippe*, et de tous les vaisseaux qui se sont bâtis depuis trente ans. » (*Archives de l'Art français*, t. III.)

Le 26 mars 1649, il donnait quittance aux Consuls, pour l'entier payement des fontaines d'Astour et du Portail-d'Amont, cette dernière surmontée d'une statue de Notre-Dame, fontaines qu'il avait faites en association avec Gaspard Puget. Le même jour, il était chargé, de concert avec ledit Gaspard Puget, de construire, sur la place Saint-Lazare, une fontaine et de sculpter une figure de saint devant être placée au-dessus[1]. Le dernier payement de ce travail fut fait à Levray et Pierre Puget, ce dernier ayant probablement pris la place de son frère pour terminer la statue. Le 9 juin de la même année, les Consuls passaient marché à Garpard Puget et Levray, pour l'exécution, en pierre de Calissanne, d'une statue de saint Louis devant surmonter la fontaine de la place de la Poissonnerie[2]. Quelques années plus tard, le 10 février 1655, la communauté donnait à prix fait à Levray la réfection de la fontaine de Saint-Éloi, et l'exécution de la statue de ce saint[3]. Le 22 avril suivant, les Consuls passaient marché avec le même sculpteur, pour la construction d'une porte plus grande et plus ornée, en remplacement de celle existant sur la façade, visant le quai, de l'hôtel de ville, cette porte devant être conforme au dessin présenté et signé par lui. Ce fut son beau-frère Antoine Clavel, marchand, qui se porta caution pour ce travail, qui devait être payé 1,200 livres[4]. Mais Levray n'exécuta pas cette porte; son marché fut résilié pour un nouveau marché être passé avec Pierre Puget, le 19 janvier 1656[5]; nouveau marché qui nous a valu la porte actuelle avec les deux cariatides supportant le balcon. En compensation, sans doute, la communauté chargea Levray de faire, sur le Carré-du-Port, en face de cette porte, pour le prix de 525 livres, une fontaine composée d'architecture, d'ornements et de figures; et ce fut, cette fois, Joseph Labbé, sculpteur, qui fournit le cautionnement[6]. On remarquera que, malgré l'attente d'un redoutable voisinage, notre entrepreneur de fontaines plus ou moins monumentales ne craignit pas de se charger de ce dernier travail.

[1] Archives communales, DD. 5, registre, f° 89.
[2] *Ibid.*, DD. 5, registre (1648-1654).
[3] *Ibid.*, DD. 6, registre.
[4] *Ibid.*, DD. 6, registre, f° 140.
[5] *Ibid.*, DD. 6, registre, f° 233.
[6] *Ibid.*, DD. 6, registre, f° 234 v°.

En 1662, un nouvel essor ayant été donné à la marine, on commença à construire des vaisseaux dans tous les ports. L'année suivante, nous trouvons Levray chargé, de concert avec le peintre De la Rose, de la direction des décorations navales ; l'ornementation du vaisseau le *Saint-Philippe*, qui coûta 20,000 livres, fut exécutée la même année, par ces deux artistes. En 1667, une plus grande impulsion fut donnée aux constructions ; on mit à la mer le vaisseau de cent quatre canons le *Royal-Louis*, et, peu après, le *Dauphin-Royal*, autre vaisseau de premier rang. Il fut ouvert un concours pour la décoration du premier de ces deux navires, concours auquel prit part Levray, en concurrence avec Raymond Langueneux et le peintre De la Rose; mais aucun des trois concurrents n'obtint l'entreprise, les dessins envoyés à Paris n'ayant pas été agréés par Colbert, parce qu'ils ne répondaient pas au faste décoratif que ce ministre s'était proposé. Néanmoins, notre artiste prit part, ainsi que plusieurs autres maîtres, à l'exécution, sous la direction de François Girardon, venu de Paris, des décorations du *Royal-Louis*, d'après de nouveaux dessins composés par Le Brun. On plaça sous ses ordres sept sculpteurs, dont deux apprentis, avec charge de faire tous les ornements de l'arrière, les balustrades et les chevaux marins [1]. On doit attribuer à son grand âge et à son infériorité à Langueneux et à Pierre Turreau, dans la sculpture de la figure humaine, la préférence qui fut donnée à ces deux artistes dans la nomination de maîtres entretenus.

Levray continua, jusqu'aux dernières années de sa vie, à travailler pour la marine; le 12 novembre 1670, il obtint, à l'adjudication, tous les ouvrages d'architecture, de sculpture et de menuiserie à exécuter, d'après les dessins de Pierre Puget, devenu maître en chef à son retour de Gênes, pour le vaisseau la *Trompeuse* [2]. Il s'était marié, avant 1647, avec Denise..., morte dix ans après lui, et en avait eu plusieurs enfants, entre autres Gabriel et Antoine, le premier déjà maître sculpteur en 1668, et, en cette qualité, chargé de tous les ornements de la poulaine du vaisseau le

[1] *Archives de l'Art français*, t. III.

[2] Minutes de Me Gabriel Renoux, année 1670; chez Me Gence, successeur de Me Fournier, notaire à Toulon.

Royal-Louis, en ayant sous ses ordres, pour ce travail, huit compagnons sculpteurs, le second n'étant, la même année, qu'apprenti [1].

PREUVES

Actes d'état civil de Toulon [2].

Mr *Nicolas Levré* est dessédé, muni des sacrements, le vingt six d'août 1678. Il a été enseveli au tombeau de ses ancestres; signé temoins requis.

P. Gueyt; Dalmas, prêtre.

Denise Levret, veufve, est décédée le dix-sept juin 1688, munie des sacrements, et ensevelie au cimetière.

Julien, prêtre.

(Archives communales, registres de l'état civil, paroisse Sainte-Marie.)

DOCUMENTS

Prix-fait pour les sieurs Consuls et communauté de Tollon avec *Nicolas Levray*, sculpteur.

Le vingt-deuzième jour du mois d'apvril mil six cens cinquante-cinq, pardevant moy, notaire, est venu establir en leurs personnes sieurs Anthoine Martinenq, Anthoine Martiny et Gaspard Montanary, escuyers, consuls et lieutenants pour le Roy au gouvernement de cette ville de Tollon, seigneurs de Valdardène, lesquels, de leurs grès et ladite qualité, ont baillé à prix-fait à *Nicolas Levré,* maître esculteur, habitant en ceste ville, stipulant, à faire un pourtal sive entrée à la maison de ville, qui est à la salle du midy d'icelle, visant au quai, tout ainsi qu'elle est démontrée par le dessin faict qu'il a été signé des parties et retenu rière moy, notaire, pour le conserver jusqu'elle soit parachevée, sçavoir est : depuis l'ordre du balcon qui sera à l'hauteur jusques à la cornisse pierre de taille, et bas de deux pans et demy, et sortie de seize pans, et largeur en toutes les autres mesures et proportions seront observées tant pour le dict que de..., oblige ledit entrepreneur de faire le tout en pierre de Callizanne, et à la plus belle et fine qu'il sera possible, laquelle sera fournye, le tra-

[1] *Archives de l'Art français,* t. III.

[2] Les registres de l'état civil contenant les naissances, les mariages et les décès ne remontent qu'à 1667. Il existe un registre antérieur, mais il ne renferme que les mariages de 1647 à 1667.

vail d'ycelles bien polies, et son possemant par ledit entrepreneur à ses despans, ainsi qu'il faudra faire des autres matériaux des maçons, pour chaux... Et, au regard de la pierre de taille, quand ledit entrepreneur les aura posées et qu'il aura faict et parfaict bien et deubement, de icy durant six mois prochains à compter du jourd'huy, le tout moyennant la somme de mil deux cens livres, un tiers dans huit jours de avril, quatre cent livres au mittan (moitié) de l'œuvre, et les autres quatre cents livres icelle parachevée, en la présance de Anthoine Clavel, marchand, beau-frère de *Levré,* lequel a connaissance de tout le contenu ci-dessus comme faict en sa présance à la réquisition dudit son beau-frère, c'est pour lui susdit, rendre ladite communauté randeu cauption et pris observation de tout le contenu cy-dessus, renonçant à la loy du principal, premier convenu, duquel apleyeman iceluy *Levré* promet de se dellivrer indamne ; et pour l'observation de tout ce que dessus, lesdits sieurs Consuls ont obligé leurs biens et ceux de la communauté, ledit entrepreneur et plege, leurs personnes et biens aux rigueurs de toutes Cours, renonçant à tous droits contre, et l'ont juré requérants.

Acte faict et signé dans la maison de ville, en présance de Me Jean Guillot, marchand, et François Fabre, praticien de ladite ville, témoings, etc.

Et tout incontinent a esté d'accord ledit *Levré* retirera ledit dessain comme il est faict, deubment signé avec sadicte cauption (son beau-frère) à l'original.

Jacques Benoist, notaire.

(Archives communales, DD. 6, registre, fol. 140.)

PROMESSE DE PRIX FAIT POUR LA COMMUNAUTÉ DE TOULON.

L'an mil six cent cinquante six et le vingt-quatrième jour du moys de janvier, après midy, sous le resgne heureux de très chrestien prince Louis quatorze, par la grâce de Dieu Roy de France et de Navarre, comte de Provence, et pardevant moy notaire royal de cette ville de Tollon, estabi en sa personne sr Pierre Garnier, escuyer, consul, lieutenant pour le Roy au gouvernement de ladite ville, seigneur de Valdardenne, lequel, pour et au nom de la communauté dudit Tollon, promettant faire ratifier ces présentes au conseil de ladite communauté à la première assemblée d'iceluy à peine de tous despans, dommages et intérêts... à faire à prix fait à *Nycolas Levray*, maître sculteur habitant en la mesme ville, présant, acceptant et stipulant, promettant de faire et parfaire bien et duebment ce que s'ensuit. Et premièrement d'obster et enlever toutes les..... pierres qui se trouvent maintenant par lui posées sur la première cornisse de la fontaine que ladite communanté a fait construire audevant de

l'hôtel de ville, lesquelles pierres appartiendront audit *Levray*, lequel sera tenu et s'oblige de faire et poser sur ladite première cornisse les pièces et figures d'architecture de la mesme pierre que celle qu'il délaissera à ladite fontaine, pardessoubz d'icelle première cornisse, tout ainsy qu'il est démontré par le dessain nouveau qu'il a fait, signé par lui, ledit sr Consul et moidit notaire, et qui a été retiré affin de se trouver en mesure et devant lesdites pierres et figures et conformément audit dessain, observer toutes les mesures et proportions tant pour l'architecture, figures et autres ornemants que y sont représantés, sans aucun manquement, promettant de ce faire et accomplir par tout le moys de may prochain, fournissant tout ce qui y sera nécessaire, moyennant la somme de cinq cent vingt cinq livres en desduction de laquelle ledit *Levray* a confessé avoir reçu de ladite communauté, par les mains de sr Anthoine Allardon, marchand, trésorier d'icelle, présant, stipulant, payant des deniers de la recepte, la somme de trois cent livres comptant, desquelles trois cent livres ledit *Levray* quitte la communauté pour laquelle ledit sr Garnier promet lui faire payer les deux cent vingt cinq livres restants, sçavoir : cent livres la besogne faisant et à proportion d'icelle et cent vingt cinq livres lorsque toute ladite besogne sera faite et achevée de la mesme façon dudit dessain, qu'il exibera pour en faire faire la cognoissance pour gens à ce connaissant, et ici présant *Joseph Labbé*, aussi maitre sculpteur, du lieu de Lambesq, habitant audit Tollon, lequel informé du contenu au susdit prix fait et promesses faites par ledit *Levray* à la requette d'iceluy, soit pour lui comme pour ladite communauté de Tollon, ledit sr Consul acceptant randre et constituer plege caution principal payeur et responsable de tout ce que ledit *Levray* a promis cy-dessus de faire du payement à lui fait et à faire, et veut être le premier convenu renonçant à cette fin à la loy du principal et à tout ordre de discussion duquel aplegemant ledit *Levray* promet rellever indampne ledit *Labbé*. Par ces présentes que lesdites parties promettent observer et accomplir à peine de tous despans, dommages et intérêts soubz l'obligation de tous et obligent les biens, rentes et revenus de la communauté suivant le pouvoir dudit sieur Consul, des personnes et biens présans et advenir desdits *Levray* et *Labbé* aux rigueurs de toutes Cours. Ainsi fait et publié audit Tollon, dans l'hôtel de ville en présence de M. Geofroy, marchand, et Pierre Hubac, garde du port, et Aussonne Sabanes, escuyer de ladite ville, tesmoings requis et soubsignés.

ARNAUD, notaire.

(Archives communales, DD. 6, fol. 234 vº.)

QUITTANCE POUR LA COMMUNAUTÉ DE TOULON.

L'an mil six cent cinquante six et le trantième jour du mois d'aoust, avant midy, pardevant moy notaire royal à Tollon, establi *Nicolas Levray*, maître sculteur de ladite ville, lequel a confessé avoir heu et receu des sieurs Consuls et communauté de ladite ville, par les mains de sieur Laurent Hubert, bourgeois, trésorier d'icelle, la somme de cent quinze livres tournois auparavant ces présentes pour reire de entier payement de cinq cent vingt cinq livres promises audit *Levray* pour la construction, architecture, figure et ornements de la fontaine du devant l'hostel de ville par l'acte du prix fait qui lui en fust baillé receu par maître Anthoine Arnaud, notaire, le vingt quatrième janvier dernier à luy ordonnées par délibération du vingt un du courant et dont ledit *Levray* a concédé acquit dans le livre dudit sieur trésorier au bas de la susdite délibération le vingt cinquième dudit mois de laquelle somme de cent quinze livres sans gémination (?) dudit acquit ledit *Levray* satisfait et payé en a quitté et deschargé ladite communauté, et par mesme moyen ledit sieur trésorier sans recherche et de même suite cy présents Me Anthoine Bonnaud, advocat en la Cour, et Barthélemy Gairoard, escuyer, consul, lieutenant pour le Roy au gouvernement de ladite ville, seigneur de Valdardenne, lesquels ont consenti au barrement du susdict acte de prix-fait pour avoir ledit *Levray* satisfait au travail qu'il estoit obligé par iceluy à l'hexibition des présentes pour l'observation desquelles lesdittes parties obligent leurs biens et les sieurs Consuls les rentes et revenus de ladite communauté à toutes Cours, concédant acte fait et publié à Tollon dans la maison de ville par Jean-Charles Vialis et Jean Hermitte de ladite ville, tesmoins requis et soubsignés, qui a lieu à l'original [1].

ARNAUD, notaire.

(Archives communales, DD. 6, fol. 284 v°.)

II

LANGUENEUX (Raymond), dit *Rombaud Languenu*, né en Flandre en 1638, mort à Toulon le 30 juillet 1718, à l'âge de quatre-vingts ans [2].

[1] Pour les prix faits et quittances des autres travaux communaux exécutés par Levray et ses associés, Gaspard et Pierre Puget, voir les tomes II (année 1886) et V (année 1889) des *Nouvelles Archives de l'Art français*.

[2] Dans les actes de l'état civil, au nombre de treize, le concernant, Langueneux

Les commencements de ce sculpteur nous sont inconnus, de même que l'époque où il vint en France ; mais nous savons, par des documents authentiques, qu'il se trouvait à Toulon en 1661, n'étant âgé que de vingt-trois ans, et déjà très habile dans son art, puisque, cette même année, il fut chargé de sculpter en bois de noyer quatre statues pour compléter la belle décoration que Pierre Puget avait terminée vers la fin de l'année précédente dans la chapelle du *Corpus Domini* de la cathédrale. De ces figures, qui représentaient un *Ecce homo*, une *Notre-Dame de Pitié* et deux *Anges*, il ne reste rien ; elles furent entièrement brûlées, ainsi que tous les ouvrages en matière combustible de Puget, dans un incendie qui éclata en mars 1681 [1]. Ce fut là, pensons-nous, le premier travail de Langueneux à Toulon, nulle trace antérieure de sa présence dans cette ville ne nous étant connue. On a dit cependant qu'il était l'auteur d'un grand ouvrage de sculpture, qui pourrait bien être la grande machine en bois doré et peint qu'on voit sous la coupole de la chapelle de la Vierge de la même église, et où se trouve dans une niche la Vierge tenant au bras le divin bambin, et autour de cette niche quatre anges en adoration. Cet important travail, exécuté entre 1657 et 1660, et d'un style tout à fait différent de celui de l'école de Puget, n'a été jusqu'ici attribué à aucun autre sculpteur.

En 1667, notre artiste se présentait en concurrence avec le peintre De la Rose et le sculpteur Levray, pour l'entreprise d'un ouvrage considérable qui exigeait une grande pratique de la décoration navale, car il s'agissait d'orner en entier le vaisseau de 104 canons le *Royal-Louis*, ce qui laisse supposer que Rombaud avait auparavant pris part à la sculpture des bâtiments de mer. Il dressa pour ce concours des projets dessinés dont le devis de

est prénommé Raymond par les prêtres qui les ont rédigés, et un de ses fils est baptisé sous les prénoms de Jérôme-Raymond. Néanmoins, ce sculpteur a toujours signé Rombaud Langueneux, seuls noms sous lesquels il a été connu jusqu'à ces derniers temps.

Dans l'acte de mariage d'Antoine Vassé, où il figure comme témoin, le prêtre a écrit Raymond Languenu, « de Flandre ». Dans une lettre à Colbert, en date du 17 septembre 1667, l'intendant de la marine le désigne sous le nom de « petit Flamand ». Au reste, sa nationalité est parfaitement démontrée par son acte de mariage.

[1] Archives communales, série GG. 23, registre.

main-d'œuvre, pour la sculpture seule, s'élevait à 14,000 livres[1]. Il semble, d'après les lettres adressées par l'intendant de la marine à Colbert, qu'il fut désigné, ainsi qu'un autre maître sculpteur du nom de Pierre Turreau, pour porter à Paris et présenter au ministre les dessins-modèles. Mais aucun des trois projets n'ayant été agréé par Colbert, d'autres dessins furent faits par Le Brun et envoyés à Toulon. Rombaud fut chargé d'exécuter d'après ces dessins la moitié des figures de la poupe du *Royal-Louis,* l'autre moitié, celle du côté de tribord, ayant été confiée à Turreau. Il se tira de ce travail à la grande satisfaction de François Girardon, qui, venu à Toulon pour diriger tous les travaux de sculpture, le fit nommer maître entretenu, aux appointements de 1,000 livres.

En 1679, Pierre Turreau, fait maître entretenu en même temps que lui, étant mort depuis quatre ans, et Puget, maître en chef, ayant été rayé des contrôles de la marine, notre artiste resta seul maître dans l'atelier du port, et tint tête, malgré les nombreux armements, à tous les travaux de sculpture, parmi lesquels ceux exécutés, en 1684, pour le vaisseau l'*Ardent.* Mais son excès de modestie lui fit volontairement céder sa place de maître à Christophe Veyrier, pour rester en sous-ordre, lorsque, en 1686, ce dernier, bien que n'ayant jamais servi dans l'arsenal, fut nommé maître sculpteur de la marine en considération d'un magnifique travail, en marbre et en stuc, qu'il venait de terminer à la cathédrale et qui lui avait été payé 10,000 livres. A la mort de Veyrier, arrivée en juin 1689, Rombaud, après approbation du Roi notifiée à l'intendant de la marine par lettre du 30 juin de la même année, reprit ses premières fonctions, à la solde de 1,200 livres, qui était celle de Veyrier, fonctions qu'il remplit pendant les vingt-huit ans qui suivirent, c'est-à-dire jusqu'à sa mort. En 1689, il fournit les modèles et dirigea l'exécution des deux figures colossales (3^{m},20) représentant la *Loi* et la *Force,* ainsi que des deux enfants soutenant un écusson aux armes du Roi, qui surmontent la porte de l'hôpital principal de la marine, et dont Pierre Tombarelli, sculpteur toulonnais, fut l'entrepreneur. En 1692, il donna, entre autres, les dessins et devis de la décoration du superbe

[1] V. Brun, commissaire général de la marine, *Notice sur la sculpture navale, Bulletin de l'Académie du Var,* années 1860-61, p. 80.

vaisseau à trois ponts le *Royal-Louis*, qui remplaça l'ancien vaisseau de ce nom, et dont Albert Du Parc obtint, à l'adjudication, tous les travaux de sculpture.

Sa situation d'employé de la marine ne l'empêcha pas de se livrer, parfois, à des ouvrages particuliers. Nous trouvons dans les comptes trésoraires, outre ceux déjà cités, des travaux exécutés par lui pour la chapelle du Saint-Sacrement ou *Corpus Domini* de la cathédrale, pour lesquels, le 12 novembre 1672, il reçut de la communauté, sur mandat des recteur et prieurs de cette chapelle, un payement de 300 livres, et un second payement de même somme, le 17 juin 1675, sur mandat signé par le recteur d'Antrechaus et le notaire Arnaud. Disons encore que pendant sa longue carrière Raymond Langueneux a aussi travaillé, en dehors de l'arsenal, pour les petites villes voisines [1]. Il ne reste plus rien des sculptures en bois qu'il a exécutées pour ces localités, le feu et les hommes ont dû les faire disparaître; si, toutefois, il en existe, il serait difficile de les reconnaître, leur auteur, à cause de son emploi ou de leur peu d'importance, n'ayant pas dû les signer. Langueneux, qui fut toujours estimé et honoré, après avoir rempli pendant cinquante ans la place de maître entretenu dans le port, mourut à l'âge de quatre-vingts ans accomplis. Il avait épousé, en 1665, Claire Hermitte, de Toulon, qui lui donna au moins onze enfants, dont cinq garçons, tous baptisés à la cathédrale de Sainte-Marie : Catherine, vers 1666; Élisabeth, en 1669; Joseph, en 1672; Thérèse, en 1675; Geneviève, en 1677; Jean-Baptiste, en 1679; Marguerite, en 1683; Louis, en 1685; Jacques, en 1686; Marianne, en 1690; Jérôme-Raymond, en 1693 [2].

PREUVES

Actes d'état civil de Toulon.

1665, et le septiesme apvril, le mariage traité entre Rambol Langus, fils de Jean et de Marguerite Vasuose, de Flandres, habitant Toulon, d'une part, et Claire Hermitte, fille de Jacques et de Magdalène Icarde,

[1] V. Brun, *ouvrage cité*, p. 97.
[2] Archives communales, répertoires et registres de l'état civil de 1672 à 1693. Paroisse Sainte-Marie.

de Toulon, d'autre, a esté célébré dans l'église cathédrale, par moy vicaire soubsigné et en présance de parants et tesmoins requis et soubsignés, avec dispanse reçue pour ladite fin.

AMBART; J. SÉNÈS; DALMAS, vicaire.

Sr Raymond Rambeau, époux de Clère Hermitte, âgé de quatre-vingts ans, est mort, après avoir reçu les sacrements, le trente et a été enseveli le trente un juillet 1718 dans le cimetière de cette paroisse Saint-Louis, présens Mre Lambert, Mre Daumas, prêtre, et Jean-Claude Reinaud, qui ont signé.

REINAUD; LAMBERT; DAUMAS, prêtre.

DOCUMENTS

1661. — Prix-fait de quatre statues pour la chapelle du Saint-Sacrement de la cathédrale.

Sieur Rombaud LANGUENU, sculpteur.

Par acte du 30 juin 1661, reçu par Me Martelly, notaire, les sieurs recteurs de ladite chapelle ont donné le prix-fait de quatre figures, bois de noyer, les deux plus hautes représentant, l'une, un Ecce homo, l'autre Notre Dame de Piété, et, les deux autres, deux Anges, au-dessus de l'hautel, avec une couronne royale, moyennant le prix de huit cent livres.

A compte desquelles led. sr Languenu a reçu du sieur Jean Légier, trésorier de ladite chapelle, 200 livres; le restant étant payable à mesure du travail.

(Archives communales, série GG. 23, registre.)

Le 12 novembre 1672, j'aie payé à monsr Rambaud Langlois, maître screuteur, la somme de trois cens livres contenu au mandat des prieurs et recteur; et acquit au bas dudit Ranbau..... L. 300.

Veu, admis pour trois cens livres.

(Archives communales, GG. 16, registre. — Comptes trésoraires de la confrérie du *Corpus Domini*.)

Le 17 juin 1675, payé à Rombaud Languenus, sculpteur, trois cens livres par quittance publique reçue mestre Martelly, à la suite du mandat du sieur Antrechaud, recteur, et me Arnaud, du cinquiesme juin 1675.

(Archives communales, GG. 16, registre.)

A Monsieur de Vauvré.

Le 30e juin 1689.

Sa Majesté approuve que vous donnez à Rombault Langeunes la place de maître sculpteur vacante par la mort de Verrier.

(Archives du ministère de la marine. Ordres du Roy et dépèches de la marine du Levant. — B² 71, registre in-f°, p. 185.)

III

TURREAU (Pierre), né à Toulon (?) vers 1638, mort dans cette ville le 10 juillet 1675.

Le nom de Turreau, Taureau, se rencontre assez souvent dans les registres de l'état civil et autres papiers d'archives. En 1638, année vers laquelle le sculpteur Pierre Turreau naquit, un Joseph Taureau, fils de Pierre, « maçon de Toulon », avait une entreprise de travaux pour la communauté. En 1671, Jean Torreau, fils de Gilles (prénom du second fils de notre artiste), se marie à Toulon, et l'on trouve au bas de l'acte de mariage, parmi les signatures des parents et amis, celles de Pierre Turreau et d'un autre sculpteur de valeur du nom de Claude Dubreuil. En 1692, Gaspard Toureau, fils de feu Honoré (l'un des prénoms du premier fils de Pierre Turreau le sculpteur), de la ville de Lorgues (Var), habitant depuis longtemps Toulon, se marie dans cette dernière ville. De Vincent Turreau, père de l'artiste qui nous occupe, nous n'avons trouvé aucune trace. Ce préliminaire nous a paru indispensable pour bien établir que Pierre Turreau n'avait pas, ainsi que l'a dit V. Brun, été amené à Toulon par Girardon, et qu'il n'était ni l'élève ni l'homme de confiance de ce dernier.

Quoique né vers 1638, ainsi que nous l'apprend l'intendant d'Infreville dans une lettre à Colbert du 8 mai 1668, où il est dit que « Turreau est du même âge que Rombaud[1] », et bien que tout porte à croire que Toulon est sa ville natale, il ne nous a pas été possible, les registres des naissances et des décès antérieurs à 1667 faisant défaut, et ceux de 1670-1672 manquant à la collection, de connaître d'une manière positive la date et le lieu de naissance du

[1] *Archives de l'Art français*, t. III.

sculpteur Pierre Turreau. On ne rencontre sa trace qu'à partir de 1667, année où il figure pour la première fois sur les registres de la marine. La correspondance de l'intendant d'Infreville donne à entendre que Turreau et Rombaud furent envoyés à Paris pour présenter à Colbert les trois projets dessinés de la sculpture du *Royal-Louis*, dont les auteurs étaient De la Rose, le susdit Rombaud et Levray père, et qu'ils en revinrent porteurs ou suivis du modèle de la poupe de ce vaisseau exécuté par Le Brun.

En 1668, dès que Turreau eut pris part aux décorations du *Royal-Louis*, dont il fit quelques-unes des principales figures, François Girardon, commissionné pour diriger ces décorations, qui le protégeait, le fit nommer maître entretenu de la marine, aux appointements de 1,200 livres, alors que la paye de Rombaud Langueneux, ainsi que nous l'avons vu, ne fut portée qu'à 1,000 livres. Mais Girardon, qui avait mis toute sa confiance en Turreau, et qui lui avait laissé la haute main sur tous les ouvrages de sculpture, dut regretter cette préférence, car ce dernier fut loin de le satisfaire, tant dans l'exécution des figures du *Royal-Louis* dont il l'avait chargé, que dans la direction des autres travaux répartis entre les sculpteurs qu'il avait immédiatement sous ses ordres, tandis que Rombaud s'acquitta avec célérité et pleine réussite de la besogne non moins importante et difficile qui lui avait été confiée, et se prêta même à l'achèvement de celle de Turreau.

La correspondance de l'intendant d'Infreville nous fait connaître que Pierre Turreau était une fort mauvaise tête; qu'il était querelleur, libertin, insoumis. Dans une lettre à Colbert, il dit de ce sculpteur : « Il est débauché et querelleur, et en vint aux mains dernièrement avec les sieurs La Rose et Puget, pour lui avoir dit d'achever le *Royal-Louis* pour y pouvoir mettre les dorures. » On trouve dans une autre lettre du même intendant au ministre : « Le sieur Turreau ne s'acquiert pas de créance auprès des maîtres sculpteurs[1], qui l'envyent et ne l'ont pas en estime. Il a eu desjà des desmèlez avec eux, et un des compagnons qu'il corrigeait dans

[1] Outre les maîtres sculpteurs entretenus, au nombre de trois, y compris Pierre Puget, maître en chef, il s'en trouvait d'autres qui étaient employés, soit comme gagistes, soit comme journaliers de l'État. De la Rose, peintre de grand mérite, dirigeait la peinture depuis 1663.

son travail, estant dans sa boutique, s'est jetté (réfugié) dans celle d'un autre. Deux jours après, alla dans la maison du sieur Rombaud, rompant la porte, ayant l'épée à la main; ce qui m'ayant été rapporté, j'ai refréné cet insolent en le faisant mettre en prison. »

En 1676, Turreau ne figurait plus sur les registres de la marine; s'il fut effacé des rôles de l'arsenal, ce n'est pas, ainsi que l'a dit V. Brun, par mesure d'économie, mais bien parce qu'il était mort l'année précédente, ce que nous fait connaître une dépêche de Colbert adressée de Versailles, le 2 juillet 1677, à l'intendant Arnoul. L'acte de décès de Turreau, qu'on trouvera plus loin, confirme, une seconde fois, sa mort.

Notre artiste ne servit donc que sept ans dans la marine, en qualité de maître entretenu. Bien que, d'après le dire du commissaire général Brun, il eût ouvert un atelier en ville, nous n'avons, jusqu'à ce jour, vu aucune œuvre de lui; peut-être en existe-t-il, et les retrouverons-nous. Sans les documents conservés aux Archives de la marine, et un de ses fils qui se distingua dans la sculpture et dont on trouve de nombreux ouvrages, son nom serait oublié. En 1670, il s'était marié, à Toulon, avec Anne Toucas, dont il eut trois fils : l'un, Honoré, né en 1672, est celui, plus connu sous le nom de Bernard Toro, qui fut l'habile dessinateur et compositeur d'ornements, et l'inimitable tailleur de bois, nommé, à la mort de Rombaud, en 1718, maître sculpteur entretenu par le Roi au port de Toulon, et dont il sera parlé plus loin; l'autre, Gilles-François, né le 22 avril 1674, et dont on ne trouve aucune trace, bien qu'il semble avoir vécu; enfin, le troisième, prénommé Jules, qui mourut « en âge d'innocence » le 2 décembre 1676, seize mois après son père.

PREUVES

Actes d'état civil de Toulon.

Pierre Turreau se marie, en 1670, avec Anne Toucas. (Le registre de l'état civil de cette année manque à la collection, mais le répertoire fait mention de son mariage.)

Bernard-Honoré Turreau naît en 1672. (Le registre de cette année manque également à la collection, qui n'est complète qu'à partir de 1673,

et nous devons nous en rapporter au répertoire, où, cependant, le nom de Turreau n'est précédé que du prénom d'Honoré.)

Gilles-François Turreau, fils de Pierre et d'Anne Toucasse, est né et baptisé le 22 avril 1674, le parrain M. Joseph Teisseire, et la marraine dlle Marguerite Rouberte, qui ont signé avec moi.

TEISSEIRE; P. TURREAU; JULIEN, prêtre.

Pierre Turreau, fils de Vincent et de Magdeleine Simiane, est mort et ensevely le dixième juillet 1675, et ensevely dans la tombe du Purgatoire; témoins requis signé.

GUIRAN, prêtre; J. GRION, prêtre.

Jules Taurau, fils de feu Pierre, est dessédé, en âge d'innocence, le 2 décembre 1676, et a été enseveli au tombeau des Saintes-Reliques; signé témoins requis.

F. PAUL; DALMAS, prêtre.

(Archives communales, registres de l'état civil, paroisse Sainte-Marie.)

DOCUMENTS

A Monsieur Arnoul.

A Versailles, le 2e juillet 1677.

Le nommé Jean Boucher, sculpteur, demeurant à Toulon, m'a présenté un placet pour me demander la place de feu Pierre Taureau, sculpteur de l'arsenal, prétendant qu'il a esté employé depuis neuf ans à la sculpture des vaisseaux du Roy; et, comme il est nécessaire que je sache s'il est capable de remplir la place dudit Taureau et s'il est habile dans sa profession, ne manquez pas de vous en informer et de me faire sçavoir ce que vous aurez appris.

(Archives du ministère. — Dépêches de Mgr le marquis; B2 36, p. 290.)

IV

VEYRIER (Christophe), né à Trets (Bouches-du-Rhône) le 25 juin 1637 [1], mort à Toulon le 11 (?) juin 1689 [2].

Nous ne savons rien des premières années de cet artiste, qui dut

[1] Date donnée par Léon Lagrange; dans le registre de l'état civil de 1630, on ne trouve pas l'acte de naissance de Veyrier.

[2] Date donnée par Brun, et qu'on trouvera aux Preuves.

venir jeune encore à Toulon, si ce n'est ce qu'en a dit V. Brun, commissaire général de la marine, fils d'un maître sculpteur entretenu de l'arsenal, dans sa notice sur la sculpture navale : « Veyrier, dit-il, était neveu de Puget et son plus ancien élève et plus intime ami. Lorsque celui-ci était occupé à ses beaux travaux de Gênes, Veyrier alla le trouver pour continuer à se former sous sa direction. Ils quittèrent cette ville ensemble, mais le neveu prit la route de Rome, qu'il n'avait pas encore vue, et ne rejoignit son oncle, à Toulon, que deux ans après (1670). Puget, qui aurait pu lui procurer du travail dans le port, le garda auprès de lui pour ses ouvrages particuliers ; c'était à ce moment qu'il avait eu permission de travailler aux marbres (ce ne fut que deux ans après). Veyrier l'aida dans ces travaux, et même on rapporte qu'en dégrossissant l'*Andromède* il l'aurait tenue trop courte (trop petite, veut-il dire (?), par rapport à la figure de *Persée*), observation que l'on fit plus tard à Puget [1]. »

Quatre ans après son retour d'Italie, notre sculpteur se maria avec Marguerite Ferran, de Toulon, fille de Cassian et de Jeanne Boulet ; et c'est sans doute à la suite de cette alliance qu'il devint, par sa belle-mère, neveu de Puget, qui avait épousé, en 1647, une demoiselle Boulet. Veyrier ayant vécu à Toulon jusqu'au moment où son oncle, après avoir été rayé des contrôles de la marine, alla, vers 1680, se fixer à Marseille, ce dut être dans la première de ces deux villes qu'il exécuta pendant les diverses suspensions des travaux de l'*Andromède*, du *Milon* et du *Diogène*, plusieurs des ouvrages de sa composition qui se trouvent répandus dans la région.

Dans son travail sur la vie et les œuvres de quelques peintres de la province, M. le marquis de Chennevières nous fait connaître que Veyrier, après avoir quitté Toulon, s'était établi à Aix le 13 octobre 1680, et qu'il avait été chargé d'exécuter, en collaboration des sculpteurs Rambot et Gros fils, huit figures à l'occasion de l'arrivée dans cette ville du duc de Vendôme, nommé gouverneur de Provence [2].

[1] V. Brun, *Notice sur la sculpture navale, Bulletin de l'Académie du Var*, année 1860-1861, p. 94.

[2] Pointel de Chennevières, *Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux.* (Paris, Dumoulin, éditeur, 1847-1850, 2 vol. in-8°.)

En 1682, nous retrouvons notre artiste à Toulon, qu'il ne quitte plus, et où il meurt en juin 1689, après avoir terminé un important ouvrage auquel il consacra quatre années, et avoir servi, ensuite, dans la marine. En effet, après l'incendie qui, en mars 1681 [1], détruisit le beau travail que Puget avait fait douze ans auparavant pour la chapelle du Corpus Domini de la cathédrale, les recteurs de cette chapelle commandèrent à Veyrier, venu d'Aix, une nouvelle décoration, en marbre et en stuc, d'après un dessin qu'il leur avait présenté. Le marché fut passé le 20 mai 1662 [2], au prix de 10,000 livres. Ce fut un peintre toulonnais, nommé Laurent Jacques, qui se porta caution pour cet important travail, qui fut terminé, ainsi qu'il avait été convenu, quatre ans après, c'est-à-dire au mois de mai 1686. La belle composition de cet ouvrage, comprenant plus de vingt-cinq figures, dont deux anges en marbre d'un beau fini, placèrent Veyrier au rang des artistes les plus distingués du Midi; ce qui lui valut, bien qu'il n'eût jamais travaillé pour le port, d'être nommé en 1686, aussitôt après avoir achevé la décoration de la chapelle du Corpus Domini, maître sculpteur entretenu par le Roi dans l'arsenal de Toulon. Raymond Langueneux, qui occupait depuis longtemps cet emploi, s'étant cru inférieur à Veyrier, resta volontairement en sous-ordre, avec la paye de 1,000 livres, alors que celle de ce dernier fut portée à 1,200. Veyrier ne conserva que trois ans la place de maître sculpteur du Roi; il mourut, ainsi que nous venons de le voir, au mois de juin 1689, date qui, malgré qu'elle diffère, ainsi que celle de sa naissance, de la plupart des diverses dates données par quelques écrivains, ne pourra être contestée par la raison que, à défaut de son acte de décès introuvable dans les registres de l'état civil de Toulon, il existe dans les archives du Ministère de la marine une pièce authentique constatant son décès dans le mois et l'année précités. Voici le contenu de cette pièce ou dépêche, « en date du 30 juin 1689 », adressée à M. de Vauvré, intendant de la marine à Toulon : « Sa Majesté approuve que vous donnez à Rombault Langennes la place de maître sculpteur vacante par la mort de Verrier. »

[1] Archives communales, série GG. 23, registre.

[2] Minutes de Me Vallavieille (année 1682, p. 230-234), déposées chez Me Bertrand, notaire, successeur de Me Thouron.

Ainsi qu'on en aura la preuve par les documents annexés, notre sculpteur ne fut pas laissé inactif dans le port; dès son entrée dans l'Arsenal, en juillet 1686, on lui demande s'il ne pourrait pas « fondre des statues de bronze », et l'on met à sa disposition la fonderie royale. Sur la réponse de l'intendant de Vauvré qu'il n'existe pas à Toulon de moules ni de moulages des statues antiques qui se trouvent à Rome, on écrit à nouveau de Versailles, le 15 août suivant, qu'il serait nécessaire, avant d'entreprendre quoi que ce soit, que Veyrier allât dans cette ville (Rome) pour « modeler lui-même » les plus belles statues qu'on y voit, et, de préférence, l'*Antinoüs*, l'*Apollon*, l'*Hercule Farnèse*, la *Daphné*, et le *Frondeur* du cavalier Bernin. Le 15 octobre 1686, de Vauvré reçoit une dépêche de Fontainebleau, par laquelle le ministre exprime le désir qu'on lui fasse connaître la statue que Veyrier doit fondre comme épreuve. Il ajoute que, ayant appris qu'une personne possédant « le modèle » de la *Daphné* du cavalier Bernin la faisait venir de Rome, des ordres avaient été donnés pour qu'on la fît passer à Toulon afin que Veyrier pût fondre sur ce modèle, si, toutefois, il réussit à fondre des statues. Il est certain que le neveu de Puget avait dû acquérir des connaissances dans l'art de fondre pendant son séjour à Gênes, où il avait sans doute pris part à l'exécution en fonte du maître-autel de l'église Saint-Cyr, dont avait été chargé ce dernier. Ce qui étant connu, on voulut mettre à contribution son savoir dans la reproduction en métal des œuvres d'Art. A Toulon, fondit-il des statues? existe-t-il en France des figures fondues par lui? Nous l'ignorons.

Nous avons vu que Christophe Veyrier mourut en juin 1689, étant maître sculpteur dans le port. Il avait eu de sa femme, Marguerite Ferran, au moins trois enfants : Thérèse, née le 22 février 1678; Timothée, né le 30 août 1685; Joseph-François, né le 3 avril 1688. En même temps que Christophe vivaient à Toulon ses deux frères (?) Joseph et Louis Veyrier, « maîtres sculpteurs de Trets », entrepreneurs, en 1670, de sculptures pour les vaisseaux de l'État. Joseph mourut à Toulon le 21 mars 1677. En 1691, un fils de Louis (?), prénommé Thomas, résidait dans cette ville, où il se maria le 16 janvier avec Dorothée Delamer, dont il eut, la même année, une fille du prénom d'Élisabeth. Un autre neveu de notre sculpteur, nommé Lazare Veyrier, a dû éga-

lement habiter Toulon et collaborer avec son oncle à la décoration de la chapelle du Corpus Domini; car il est dit dans le prix fait de cet important travail : « ...et sy, pendant ledit travail, ledit Veyrier (Christophe) venait à mourir, les parties sont d'accord que ce qu'il y aura encore à faire dudit ouvrage sera achevé par Lazare Veyrier, sculpteur du lieu de Trets, neveu dudit Christophe. »

Ouvrages de Christophe Veyrier.

Achard, historien provençal, cite, parmi les œuvres de Veyrier : à Marseille, au bureau de la Consigne, un *Enfant* en marbre de demi-relief; chez MM. Veyrier, ses arrière-neveux, un *Faune* de trois pieds de proportion, en pierre de Calissanne; à Aix, dans l'église des Pères de l'Oratoire, la *Figure de Jésus;* aux Carmélites, deux bas-reliefs en marbre; au pilier de la Mole, un *Mars;* chez le président d'Aiguilles, un *Faune;* chez M. Brue, un *Lymacus* et un *Milon dévoré par un loup;* à la Ciotat, dans une chapelle de pénitents, une *Croix de procession,* sur laquelle est attaché un Christ en marbre [1].

M. Pointel, marquis de Chennevières, nous fait connaître du même sculpteur les travaux suivants, qui se trouvent à Aix : portrait de Pierre Puget (terre), au Musée; buste du président Marin, dans la maison Gueidon; bas-reliefs provenant du maître-autel de l'église Saint-Sauveur, et qui, aujourd'hui, se trouvent au palais épiscopal [2].

M. Gibert, conservateur du Musée d'Aix, attribue à Veyrier : 1° *Tête de saint Jean-Baptiste,* sur un bassin que deux chérubins soutiennent de leurs ailes (marbre, grandeur nature); 2° *Saint Jean-Baptiste,* tenant une croix de la main droite et enlaçant du bras gauche l'agneau (marbre, grandeur nature); 3° *Jésus enfant,* couché sur la croix, ayant à son côté un chérubin; 4° bas-relief, représentant trois anges enfants tenant la croix, la couronne d'épines et le calice (le modèle, de demi-grandeur, se voit dans le cabinet de M. Gibert). De ces sculptures, les deux premières

[1] Claude-François Achard, *Dictionnaire de la Provence et du comtat Venaissin.* Marseille, 1785-1787, 4 vol. in-4°.

[2] Pointel de Chennevières, *Ouvrage cité.*

faisaient partie du tombeau et du tabernacle du maître-autel de l'église Saint-Jean de Malte, la troisième était placée dans la chapelle des fonts baptismaux, et la quatrième, sur la crédence, à droite du maître-autel. Quant à la convention privée, en date du 13 décembre 1689, relative à la construction du maître-autel de l'église de Saint-Jean de Malte, au prix de 1,350 livres, il faut la reporter à une date antérieure, car, ainsi que nous l'avons vu, Veyrier était mort en juin 1689. Et si l'autel a été consacré le 30 décembre 1690, il faut en attribuer l'achèvement à un des neveux de Veyrier, à Lazare ou à Thomas [1].

L'ouvrage le plus considérable que semble avoir produit Christophe Veyrier est la décoration de la chapelle du Corpus Domini de la cathédrale de Toulon. Cette décoration, qui ne lui prit pas moins de quatre ans de travail, consiste, outre l'architecture et les ornements, en un grand groupe de haut relief, formant retable, où l'on voit, au centre de la composition, Dieu le Père, et, autour, dix-huit anges; au-dessus, sur les rempants d'un fronton brisé, que supportent des colonnes torses, quatre anges de ronde bosse soutenant un cartouche; aux côtés de l'autel, dans des niches, les figures de saint Pierre et saint Paul, tous ces personnages en stuc et de sa main. Mais ce qui est le plus admiré, ce sont les deux *Anges adorateurs* en marbre, tenant des encensoirs, qui se trouvent agenouillés sur l'autel, de chaque côté du tabernacle, autrefois surmonté d'un *Enfant Jésus* en bois doré, également de la main de Veyrier.

PREUVES

Actes d'état civil de Toulon.

L'an mil six cent soixante et quatorze et le vingt et sixième jour du mois de may, le mariage accordé entre Christophe Veirier, fils de Jean-Baptiste et d'Honoratte Garouffe, habitant en cette ville de Toulon, d'une part, et Marguerite Farano, fille de Cassian et de Jeanne Boulette, dud[t] Toulon, d'autre part, a été célébré dans la cathédrale, vu publication ayant été faite et dispenses des deux dernières par M. le vicaire général, ay exigé leur consentement et donné la bénédiction nuptiale, présens les

[1] Le dessin esquisse de l'autel de Saint-Jean de Malte se trouve actuellement chez M. Guillibert, amateur à Aix.

parens et témoins, qui sont : MM. Nicolas Boulet, Antoine Mourin, Hubert Lajard et Augustin Vidal, qui ont signé avec moi.

C. Veyrier; Margarid Farano; Cassian; Hubert Lajard; Boullet; Antoine Mourin; A. Vidal; Julien, prêtre.

Thérèse Veirière, fille de Christophe et de Marguerite Farano, est née et baptisée le 22 février 1678; le parrain Jean Ferran, la marraine Marguerite Brunelle, et ont signés.

M. Brunelle; J. Ferran; Jyrion, prêtre.

Timothée Veirier, fils de Christophe et de Marguerite Farano, est né et baptisé le 30 août 1685; le parrain s^r Louis Sauvaire, la marraine d^lle Thérèse Boulette.

Dalmas, prêtre.

Joseph-François Veyrier, fils de Christophe et de Marguerite Farano, est né et baptisé le 3 d'avril 1688; le parrain s^r François de Lamer, la marraine d^lle Craxède Veirière.

C. Veyrier; de Lamer; Dalmas, prêtre.

Joseph Veyrier, frère de Christophe (?), est décédé, muni des sacrements, le vingt-un de mars 1677, et a été enseveli au tombeau de S^t Joseph; signé témoins requis.

N. Puget, prestre; Dalmas, prêtre.

L'an mil six cents quatre vingts et onze et le seize de janvier, le mariage accordé entre le sieur Thomas Veirier, fils de Louis et de feu Jeanne Rousse, du lieu de Trets, diocèse d'Aix, d'une part, et de d^lle Dorothée Delamer, fille du s^r François et de feue d^lle marquise Gavoty, de ceste ville de Toulon, d'autre part, a été célébré dans la paroisse, en présence de moy vicaire soubsigné, une publication ayant été faite, dispense des deux autres, vu l'attestation en forme de M. Garcin, vicaire dudit lieu de Trets, et le consentement du père dudit sieur Thomas Veirier, j'ai exigé leur mutuel consentement, et les ai mariés comme nous l'ordonne la S^te église catholique, présans les parens et témoins requis, qui sont : Marc-Antoine Delamer, notaire royal, M. Pierre Trulet, Alexandre Villeneufve et Charles Michel, qui ont signé avec moy.

Julien, vicaire; T. Veyrier. Dorothée de la mer; Delamer; Charles Michel; Delamer; Trullet; Villeneufve.

Élisabeth Veyrier, fille de Thomas et de Dorothée Delamer, est née le

3 et baptisée le 4 novembre 1691; le parrein a été François Delamer, et la marreine, M[lle] Élisabeth Gavoty.

Delamer; Vidal, prêtre.

(Archives communales, registre de l'état civil, paroisse Sainte-Marie.)

DOCUMENTS

Incendie.

...Au mois de mars de l'année 1681, le feu s'étant pris dans lad. chapelle, tous les ediffices qui y étaient furent consoumez à la réserve du ciboire et du très saint sacrement qui furent enlevés du tabernacle par un matelot de la ville de Marseille qui prit la résolution d'y aller à travers le feu, les sieurs recteurs de lad. chapelle pour rétablir l'autel, après diverses conférances qu'ils eurent avec Messieurs le vicaire général et official de Monseigneur l'Evesque, du Chapitre et Consuls de cette ville, il fut résolu que la réparation de l'autel serait faite non plus en matière combustible, mais bien d'astuc et de marbre.

Sieur Christofle Veirier, sculpteur.

Et, en conséquance, par contrat du 20 may 1682, receu par M[e] Vallavieille, no[re], les sieurs recteurs de lad. chapelle Corpus Domini, en présence et consentement de Mons[r] le vicaire général et official de Monseig[r] l'Evesque, et de Mess[rs] les Consuls, ont donné le prix-fait aud. s[r] Veirier, sous le caution[t] du sieur Laurent Jacques, peintre, des réparations de l'autel de lad. chapelle en marbre blanc et d'astuc suivant et conformément au dessein par luy fait et le détail des ouvrages exprimez aud. acte et sous les conditions y contenues, moyennant le prix et somme de dix mil livres.

Réparation de l'autel p[r] 10,000 livres.

Par le d. acte, le sieur Veirier reçut du sieur Jean Durand, trésorier, la somme de 1,800 livres, et les 8,200 livres restantes sont payables à mesure et à proportion du travail, cy... 1,800 livres.

(Archives communales, série GG. 23, registre.)

Prix-fait pour la réparation de la chapelle de Notre-Seigneur donné à Christophe Verrier.

L'an mil six cent quatre-vingt deux et le vingtiesme jour du mois de may, après-midy, en présence de messire Pierre Cabasson, professeur, docteur en S[te] Théologie, vicaire général et official substitué du diocèse de Toulon, et de messire Marc-Antoine d'Aymar de Pierrefeu, aussi docteur en Théologie, chanoine de l'esglise castedralle de ladite ville, administrateur de ladite esglise en absance de noble Honoré de Ripert, seigneur

de Carqueiranne et de l'Escaillon, premier consul, lieutenant pour sa Majesté au commandement de ladite ville, et avec l'exprès consentement de tous trois, devant nous, notaire et tesmoins, furent présens Mes^rs Gaspard Augias, advocat en la cour, Jean Flamenq, bourgeois, prieurs de la chapelle Corpus Christy érigée dans l'église cathédrale de cette ville de Toulon, lesquels, de leurs grès parceque ledit s^r vicaire général et l'administrateur l'ont ainsi trouvé à propos, ont, par cet acte, donné à prix-fait la réparation de l'autel et chapelle Corpus Christy de ladite église cathédralle, à *Christophe Veirier,* sculpteur, habitant présantement en la ville d'Aix, cy présant, acceptant et stipulant de la manière et conformément aux articles suivants : et premièrement lesdites parties ont demeuré convenants que ladite chapelle a cinquante pans (12 mètres environ) d'hauteur, vingt huit pans (6^m,72) de largeur, et vingt sept pans (6^m,48) de profondeur ; ledit *Veirier* s'obligeant de prendre six pans dans la sacristie de ladite chapelle afin qu'elle ait trente-trois pans (7^m,92), bien entendu que la diminution de ladite sacristie ne donnera aucune incommodité aux soufflets des orgues de ladite église cahédrale. Et, pour ce sujet, construira un arc de pierre tendre pour supporter la muraille qui est entre la chapelle et la sacristie, et ledit arc sera conforme et ainsi qu'il est marqué dans le dessain, faira aussi faire la voûte de la chapelle en forme de dosme ou cu de fourt. La hauteur des collonnes et pillastres, qui sont une portion de l'architecture, auront dix-huit pans (4^m,32 environ) d'hauteur comprins leurs chapiteaux et bazes, et seront de jaspres fin de la couleur que ledit *Veirier* trouvera à propos, et leurs chapiteaux et bazes seront d'astuc (stuc) doré. Le grand bas-relief qui tient place du tableau de l'autel, où est représenté un Dieu-le-Père accompagné de dix-huit anges ou environ, sera aussi d'astuc, et les figures auront aussi huit pans ; quand au Dieu-le-Père et les Anges seront comme nature, toutes les figures seront aussi d'astuc. Le tabernacle sera de marbre blanc, de six pans et demy hauteur, environ huit pans largeur et de profondeur suffisante pour contenir commodément deux soleils et trois siboires, estant permis audit *Veyrier* de faire ledit tabernacle avec la commodité susdite, d'une autre manière qu'il n'est pas marqué dans le dessein, pourveu que ce soit d'une plus riche invention. Et, à la place du soleil qui est marqué dans le dessein, il y fera, de sa propre main, un Enfant-Jésus de bois doré. Par-dessus la cornisse ou couronnement de l'autel, il y aura un cartouche supporté par quatre Anges de relief qui portent les ornements sacerdotaux, lesquels seront d'astuc, comme aussi quatre autres Enfants et deux chandelliers qui restent au mitan (milieu) de l'arc seront aussi d'astuc, excepté ce qui est marqué de jaune qui sera doré. Les rayons qui sortent du Père-Eternel seront d'astuc doré. Les deux

figures qui sont dans les niches, au costé de l'autel, représentant saint Pierre et l'autre saint Paul, seront d'astuc, et leurs niches en forme de marbre grisâtre et jasprès, et auront huit pans d'hauteur. L'autel et l'escabeau seront de marbre jasprès, réels et non feints, et sa largeur sera de douze pans et de quatre d'hauteur et de trois largeur. Tous les chambrans des portes, cornisses, soubassements et ses plaintes d'en bas seront de marbre ou jasprès, réels et non feints; la couleur desquels ledit Veirier mestra à son choix. Les deux Anges qui embrassent deux chandelliers (ces deux Anges en marbre sont agenouillés et tiennent des encensoirs), les deux Chérubins qui soutiennent le soleil (le Saint-Sacrement) et le pied dudit soleil seront aussi de marbre réel, aussi bien que les chandelliers. De même, sera de marbre blanc tous les autres petits ornements qui composent ledit tabernacle, les Chérubins et rayons qui sortent du vaze de jaspre noir. La porte du tabernacle et le cartouche qui est au-devant de l'autel seront de bronze doré, et, généralement, ledit *Veirier* sera tenu, comme il s'oblige, de faire pour la réparation de ladite chapelle tout ce qui est marqué dans le dessein qu'il a dressé, lequel luy a tout présentement été remis, signé desdits sieur vicaire général, administrateur, consul et prieur, s'obligeant de faire de sa propre main, sans abus, ainsi avec le plus de soing et d'exactitude qui lui sera possible, tout ce qui est marqué par ledit dessein, sans en rien excepter. Luy sera seulement permis de se faire ayder pour tout ledit travail, excepté les figures, qui seront entièrement de sa main. Et aura ledit ouvrage rendu parfait et achevé dans quatre années du jourd'huy comptable, étant obligé de fournir toutes choses nécessaires pour la construction de l'ouvrage et batisse, sans aucune espèce d'exception, ormy deux choses : la première, la peinture de la voûte, laquelle ledit *Veirier* faira faire à qui bon lui semblera, suivant son dessein, après avoir mis ladite voûte en estat de recevoir la peinture, ycelle (la voûte?) enduite avec de l'astuc. Et les sieurs prieurs seront obligés de payer au peintre que ledit *Veirier* employera la somme à laquelle son travail sera réglé par ledit s^r vicaire général, administrateur, consul et prieurs, de quoy sera dressé un marché avant que le peintre commence; et, la seconde, pour les sieurs prieurs et recteurs seront obligés de fournir audit *Veirier* tous les bois et cordages nécessaires pour faire les échaffaux, afin de faire le susdit travail, et, aussi bien, indiqueront un lieu fermé pour reposer les marbres et autres matières, et y faire son atelier, le louage duquel lui sera payé par lesdits sieurs recteurs; et sy pendant ledit travail, ledit *Veirier* venait à mourir, les parties sont d'accord que ce qu'il y aura encore à faire dudit ouvrage sera achevé par *Lazare Veirier*, sculpteur du lieu de Tretz, neveu dudit Christophe. Le prix-fait est donné moyennant la somme de

dix mille livres, à tant moingts desquelles ledit *Veirier* a présentement receu des mains de Mre Jean Durand, docteur en médecine, trésorier de ladite chapelle dudit Toulon, cy présent, mil huit cens livres des deniers de sa recepte, réelle numération faite au veu de moy, notaire, et témoins, desquelles mil huit cens livres ledit Veirier, bien payé et satisfait, en acquitte et valablement descharge lesdits sieurs recteurs, lesquels ils s'obligent de lui payer, non pas en leur propre, mais seulement en la qualité de recteurs, ainsi convenu de pache exprès, les huit mille deux cens livres restants à mesure et proportion du travail, bien entendu néanmoins que lorsque ledit ouvrage sera achevé, lesdits recteurs auront encore entre leurs mains mille livres, lesquelles ne seront payées audit *Veirier* que le lendemain que ledit ouvrage aura été parachevé et recepté par gens à ce connaissants, dont les parties conviendront. Et pour l'assurance de ces mil huit cens livres que ledit *Veirier* vient de recevoir jusqu'à ce qu'il ait fait du travail suffisant pour les avoir utillement consaumées. Icy présent *Laurent Jacques,* peintre de cette ville de Toulon, lequel à la prière dudit *Veirier* s'est pour luy envers lesdits recteurs acceptants rendu et constitué plege cauption et principal payeur des six mille huit cens livres jusques à ce que ledit *Veirier* les aye, comme l'on vient de dire, employées utilement pour ledit travail, renonce à la loy de disention de principal, veu esté le premier convenu, duquel cauptionnement et de toute sorte de recherche ledit *Veirier* promet se rendre indemne. Et néanmoins lesdites parties sont esté d'accord que le lendemain que ledit *Veirier* aura fait d'ouvrage pour la valeur de mil huit cens livres, ledit *Laurent Jacques* demeurera deschargé dudit cauptionnement sans pouvoir en estre recherché sous quel prétexte que ce soit, tout ce que dessus ainsi convenu entre lesdites parties, qui, pour l'observation, ont obligé lesdits *Veirier* et *Jacques* leurs biens présants et avenir, et lesdits recteurs les rantes et revenus de ladite chapelle de Corpus Christy, tant seulement à toutes cours, l'ont juré et requis acte, concédé, fait publié audit Toulon et dans le palais épiscopal, en présance de Bernabel Roux, chapelier, et Honoré Brué, dudit Toulon, témoins requis et soussignés avec lesdites parties, lesquelles dites parties sont dessus nommées, cy devant et payant en exécution du mandat desdits sr vicaire général, administrateur et recteurs.

CABASSON, vicaire général substitué; PIERREBEVE, chanoine; CARQUEIRANNE, consul; FRANCESSEY; RECYCAL; DURAND, trésorier; VEIRIER; Laurent JACQUES; Barnabel ROUX; BRUÉ; VALLAVIEILLE, notaire.

(Minutes de Me Vallavieille, notaire, année 1682, pages 230 à 234, déposées chez Me Bertrand, notaire, successeur de Me Thouron.)

CESSION DE PENSION A CHRISTOPHE VEYRIER.

Quittance pour la communauté de Tolon contre Christophe Verrier.

L'an mil six cens quatre vingz trois et le sixiesme jour du mois d'octobre, après midy, devant moy notaire royal à Tolon et témoins, establi en sa personne *Christophe Verrier,* maistre sculpteur de la ville d'Aix, habitant en cette ville de Tolon, en qualité de cessionnaire et ayant droit et cause de Mᵉ Honoré de Pétra, advocat en la Cour dudit Tolon, par acte de Mᵉ Vallavieille, notaire, du vingt six avril dernier; lequel de son gré confesse avoir heu et receu des sieurs Consuls et Communauté de ladite ville, et par les mains du sieur Joseph Légier, bourgeois, trésorier de ladite Communauté sy présant, acceptant et stipullant, payant des deniers de sa recepte, la somme de mil livres présentement en pistolles, escus blangz et monoye, réelle numération faite au veu de moydit notaire et tesmoins, estant cette somme pour les intérêts du capital de vingt mil livres, qui escheront les huit febvrier et seize mars prochain, que ladite Communauté en est débitrice audit maistre de Pétra, desquelles mille livres ledit Verrier, comme bien comptant et satisfait, en a quitté et quitte ladite Communauté, ledit trésorier, quy paye ensuite de la délibération du Conseil du jourd'huy intervenant avec promesse qu'il ne sera point recherché, déclarant ledit trésorier faisant ce payement desdits inthérêts par advance et suivant ladite délibération; attendu de quoy s'agist par ces présentes pour l'observation desquelles ledict trésorier oblige ses biens présans et advenir à toutes Cours, ont juré et requis acte concédé, fait et publié audit Tolon, dans mon estude, en présence de François Cogorde et Joseph Bouche, clerc, dudit Tolon, tesmoins requis et soubzsignés avec les parties, à l'original. Collationné.

GAIROARD, notaire.

(Archives communales, série DD. 14, fol. 228 vº.)

Dernier payement de la réparation de la chapelle de Notre-Seigneur.

Veirier, 1686.

Par délibération du Conseil dudit jour, a esté délibéré qu'il sera donné pour aumosne (supplément?) aux recteurs de la chapelle du Sᵗ-Sacrement érigée dans l'églize cathédralle de cette ville la somme de cent livres pour survenir au payement de ce qui reste deu pour la fabrique de l'hostel de ladite chapelle entreprise par le sieur Veirier, attendu que ledit ouvrage est achevé, et rapportant acquit desdits sieurs recteurs ladite somme sera admise..... 100 livres.

MOUTTON, greffier.

Quittance faite le 26 mai 1686, signée Durand, trésorier de ladite chapelle Corpus Domini.

(Comptes trésoraires, CC. 274 et 275. — Archives communales.)

Registre des ordres du Roy, et dépêches de la marine du Levant, année 1686.

(Archives du ministère de la marine.)

A Monsieur de Vauvré.

A Versailles, le 12 juillet 1686.

Je vous ay desjà fait sçavoir qu'il ne fallait point travailler aux cheminées de marbre à Toulon, et qu'il suffirait de l'envoyer icy, mais observez qu'il en faut pour 20 cheminées.

Je vous prie de me faire sçavoir si le s^r^ Verrier ne pourrait pas faire fondre à Toulon des statues de bronze sur des modes (modèles) antiques, auquel cas je serais bien aise d'en avoir une couple, ce qui pourrait se faire aisément dans la Fonderie.

(B² 59, registre in-f°, avec table.)

Au s^r^ de Vauvré.

A Versailles, le 15 août 1686.

J'ai vu ce que vous m'avez escrit au sujet du s^r^ Verrier; c'est un grand inconvénient qu'il n'ayt point de moules de statues antiques de Rome, et je crois, auparavant de luy frrien entreprendre, qu'il faudrait qu'il eut fait un tour en cette ville pour modeler luy mesme les plus belles statües.

A l'esgard de la hauteur de celles qu'il pourrait faire fondre à Toulon, il serait bon qu'elles fussent de 6 pieds ½ et celles de Rome dont j'aymerais mieux des copies sont : l'Antinoüs, l'Apollon, l'Hercule de Farnèze, la Daphné du cavalier Bernin, et le Frondeur, du mesme.

Je m'attends que vous ferez en sorte que je puisse avoir bientôt des cheminées, et les autres marbres que vous vous êtes chargé de me frvenir.

J'ay reçu, dans un très-bon temps, les oignons de fleurs que vous m'avez envoyé, dont je vous remercie [1].

(B² 59, registre in-f°, avec table.)

[1] On cultivait ces oignons au Jardin du Roi. La marine payait un jardinier. Le Nôtre vint inspecter ce jardin.

Au sieur de Vauvré.

A Fontainebleau, ce 15 octobre 1686.

Faites moi sçavoir qu'elle statüe le nr Verrier doit fondre pour espreuve, et comme j'ay sçu qu'un homme qui a le modèle de la Daphné du cavalier Bernin la faisait venir de Rome, j'ay donné ordre de la faire passer à Toulon, afin que ledit Verrier puisse en faire fondre sur ce modèle, en cas qu'il puisse réussir à la fonte des statües.

Le sr Aubert m'a escrit que rien n'avance à Gènes pour le chargement du *Tardif*. Cependant il serait bien fascheux que cette fluste n'arrivast pas avant l'hiver, et qu'elle ne fust pas entièrement chargée des marbres qu'elle doit apporter.

Je vous prie d'envoyer 400 # d'huille à Made Colbert, en même temps que celle que je vous ay demandé.

(B² 59, registre, p. 704 à 705.)

A Monsieur de Vauvré.

L juin 1689.

Sa Maté approuve que vous donnez à Rombault Langeunes la place de Me sculpteur vacante par la mort de Verrier.

(B. 71, p. 185.)

V

Turreau (Bernard-Honoré), dit *Bernard Toro,* né à Toulon, en 1672, mort dans la même ville, le 28 janvier 1731.

Dans une pétition [1], cet artiste se dit lui-même frère de Gilles et fils de Pierre Turreau, ce Turreau dont nous avons parlé et que Girardon, son protecteur, avait fait nommer, en 1668, maître sculpteur entretenu de la marine. Il ne peut, par conséquent, exister de doute sur la personnalité de Bernard Toro; il est bien le même que Bernard-Honoré Turreau, auquel Bougerel donne le seul prénom d'Honoré, mais qui, ainsi qu'on va le voir, a également porté celui de Bernard. Le registre de l'état civil de 1672 manquant à la collection, nous avons consulté le répertoire de

[1] V. Brun, *Notice sur la sculpture navale, Bulletin de l'Académie du Var,* année 1860-1861, p. 98.

cette année, et nous avons trouvé que le seul prénom d'Honoré précède le nom de Turreau; fait dont on peut déduire, puisqu'il est appelé Honoré par les uns et Bernard par les autres, que ce dernier prénom a été omis lorsqu'on établit ce répertoire. Quant à son nom patronymique qu'on trouve plus tard et jusqu'à sa mort orthographié Toro, on peut supposer que, une fois éloigné de Toulon, il crut avantageux de l'italianiser, comme le firent d'autres artistes de ce temps, et de ne prendre que le prénom de Bernard.

Nous n'avons pu savoir de quelle manière Turreau employa son temps avant sa quarante et unième année, si ce n'est qu'on trouve le nom de Bernard Turreau dans deux adjudications qui eurent lieu en 1681, pour des sculptures à faire aux vaisseaux le *Gaillard* et le *Florissant* [1], alors qu'il avait au plus dix ans; ce qui n'a pas lieu de surprendre, car son nom est à côté de celui du maître sculpteur Joseph Bouvier, avec lequel il était associé, bien que n'étant qu'apprenti; et comme tel il figure sur les états de la marine. On trouve aussi son nom entre 1695 et 1700, époque où il sculpta, à Aix, la porte en bois de l'hôtel d'Arlatan-Lauris terminé depuis peu [2]. En 1713, alors qu'il avait atteint sa quarante et unième année, on le rencontre de nouveau à Aix, soit qu'il y séjournât fréquemment, soit qu'il y fût établi, ce qui est prouvé par les nombreux travaux qu'il a laissés dans cette ville. Vers ce temps, M. de Pontchartrain, ministre de la marine, lui ayant promis, à la suite de hautes recommandations, de le faire succéder à Rombaud dès que celui-ci, déjà très âgé, ne pourrait plus remplir son emploi, il revint à Toulon en 1716 [3]. Au bout de deux ans Rombaud étant mort, après informations prises sur ses capacités, Bernard Turreau fut nommé maître entretenu dans l'Arsenal, pour diriger l'atelier de sculpture que Puget avait autrefois illustré, sinon fondé.

Notre nouveau maître sculpteur de la marine, dont les productions avaient étendu sa réputation jusqu'à Paris, était un excellent dessinateur et un abondant compositeur d'ornements; il inventait facilement, et son habileté dans la sculpture en bois était telle que

[1] *Archives de l'Art français*, t. III. V. Brun, *Ouvrage cité*, p. 93.
[2] Le docteur Pons, *Notice sur Toro*, *Archives de l'Art français*.
[3] V. Brun, *Ouvrage cité*, p. 98.

nul ne pouvait l'égaler. La figure n'était pas son fort; il n'y réussissait pas comme dans l'ornement. L'intendant de la marine faisait grand cas de Turreau; en 1728, dans une lettre au ministre, il disait que cet artiste excellait dans la sculpture, que dans cet art il était un des plus habiles de France, mais, ajoutait-il, « il est capricieux et fantasque », et affiche de grandes prétentions.

En effet, dès son entrée dans l'atelier il refusa de faire les dessins modèles pour la sculpture des vaisseaux neufs, disant qu'il n'y était pas obligé, et qu'il ne les ferait que si on lui accordait les appointements de 3,000 livres, qui étaient ceux que touchait Pierre Puget. C'est pourquoi, à la suite de ce refus, l'intendant Hocquart, dans une dépêche des 18 et 25 juin 1719, ayant fait connaître les prétentions excessives de Turreau, le ministre chargea le sculpteur toulonnais Antoine-François Vassé, résidant à Paris, de faire ces dessins [1], ce qui priva, pendant tout le temps de sa maîtrise, l'exigeant Turreau de faire des compositions d'ornementation pour les grands navires; ses seules occupations pour la marine durent donc se réduire à la surveillance des travaux exécutés d'après les dessins modèles envoyés de Paris, et à faire réparer les sculptures endommagées. Néanmoins, en 1723, comme encouragement et pour récompenser son grand mérite, qui le portait à concevoir des ouvrages magnifiques qui, s'il avait pu les exécuter, auraient fait honneur à la France, sa paye de 1,200 livres fut portée à 1,500; mais cet avantage ne lui profita pas longtemps; il mourut subitement, à Toulon, le 28 janvier 1731.

Nous ignorons si Turreau a été marié, et s'il a eu des enfants.

Travaux particuliers de Bernard Turreau.

Dans une notice succincte, et non exempte d'erreurs, sur ce sculpteur, le docteur Pons donne comme œuvres authentiques sorties de son ciseau les sculptures suivantes qu'il a vues à Aix : 1° en bois de poirier, la porte de l'hôtel d'Arlatan-Lauris, sculptée entre 1695 et 1700; une superbe console ayant appartenu à Clérian, puis au marquis de Trescemanes; une autre console plus grande et aussi belle provenant de l'hôtel Boyer-d'Aiguilles; une

[1] Voy. aux Preuves.

troisième console de même importance et propriété de Mᵉ Vial, avoué, ayant fait partie du mobilier de l'ancienne famille Boutassy, d'Aix; dans l'hôtel d'Albertas, plusieurs meubles d'une grande beauté, entre autres, un très grand lustre à plusieurs branches, une console, un très grand cadre pour glace, un petit cadre, une caisse pour pendule; à l'hôtel de ville, des mascarons et des petits ornements appliqués aux armoiries d'Aix; 2° en pierre, deux jolies têtes accompagnées d'ornements, qui décorent la grande porte de l'ancien hôtel de Latour-d'Aigues; deux mascarons avec ornements surmontés de deux sphinx, placés au-dessus, à droite et à gauche, de la porte de l'hôtel du duc d'Albertas. Pons ajoute : Les dessins de Toro sont d'un faire doux et suave, d'une touche spirituelle et séduisante; la plupart sont à la sanguine ou à la plume et légèrement lavés de sépia ou d'encre de Chine. Tels étaient les six dessins arabesques, ornés de figures, pour décorations de panneaux, buffets, cheminées, etc., dédiés par l'artiste à Robert de Cotte, qui faisaient partie de la célèbre collection Paignon-Dijonval, et qui sont indiqués au n° 3355 de la première partie du catalogue de Bénard.

H. Blanc, B. Pavillon, Cochin, Rochefort, F. Goilly et autres, ont gravé un grand nombre de compositions d'ornements de Turreau, qui étaient très variées et très propres à l'étude; et ce sont ces compositions gravées qui perpétueront le nom de ce sculpteur, plus que ne pourront le faire les ouvrages en bois qu'il a laissés.

On trouve le document suivant dans le registre du Chapitre d'Aix, folio 34 : « 2 mai 1719. — On donne le prix-fait du maître-autel de Saint-Sauveur, en marbre, suivant le plan dressé par le sieur Thoreau, sculpteur, au prix de 5,000 livres. » Ce maître-autel ne fut pas exécuté. Il est probable que le plan ayant été dressé avant sa nomination de maître sculpteur dans l'Arsenal, Turreau ne put, à cause de son emploi, s'éloigner de Toulon pour diriger l'exécution de ce travail.

PREUVES

Actes d'état civil de Toulon.

Le registre de l'état civil de 1672 manque à la collection, mais en consultant le répertoire des baptêmes, mariages et décès de 1667 à 1710,

on trouve, dans le cahier de 1672, le baptême de Turreau, Honoré (dit Bernard Toro).

Sieur Bernard Toro, sculpteur entretenu, âgé d'environ soixante ans, est décédé, muni de l'extrême-onction, le 28 janvier 1731, et, le lendemain, il a été enseveli dans l'église des Carmes.

J. Pomet, prêtre.

(Archives communales, registre GG, fol. 7. — Paroisse Sainte-Marie.)

DOCUMENTS

Les dessins de deux vaisseaux de soixante-dix canons achevés par le sieur Levasseur.

Monsieur Hocquart.

Les 18 et 25 juin 1719.

Les desseins contenant les proportions, plans et profils des deux vaisseaux de 70 canons ayant été achevés par le sr Levasseur, le Conseil de construction, après les avoir examiné et discuté, les a généralement approuvé, ainsi qu'on en pourra juger par le résultat qu'il envoie et les desseins; mais on n'a pu porter le sr *Toro* à faire ceux de la sculpture, disant qu'il n'y est pas obligé et ne doit avoir d'autres fonctions dans le port que celle de faire exécuter les desseins que le Conel y envoyera, à moins qu'on ne lui accorde les appments de 3,000 ₶ dont il prétend que le feu s. Puget jouissait anciennement pour faire le tout ensemble.

Répondre conformément à ce qu'on répond cy-dessous au sr Levasseur.

Porter à Mgr le Regent.

Proposer à S. A. R. de nommer ces deux vaisseaux le *St-Louis* et le *Philipes*.

Décision de S. A. R. :

Nommer l'un de ces deux Vaux *Le Duc d'Orléans*, l'autre le *Phénix*. Accuser la réception des desseins; on les renverra incessamment signés et arrestez, et lesd. plans et profils seront déposés et conservés au Controlle de la marine pour y avoir recours quand il sera nécessaire.

Ils sont ci-joints.

Le sr *Vassé* est chargé de faire ces desseins.

(Document inédit, comme tous ceux qui précèdent, extrait des Archives de la marine.)

VI

MAUCORD (Jean-Lange[1]), né à Aix (?) en Provence vers 1671, mort à Toulon le 12 janvier 1761, à l'âge de quatre-vingt-dix ans environ.

Nous n'avons pu savoir exactement dans quelle localité est né le sculpteur Maucord, ni connaître complètement l'emploi de son temps avant sa venue, en 1731, à Toulon. Ce que nous savons de positif, c'est qu'avant cette époque cet artiste a exécuté des travaux d'architecture et de sculpture dans plusieurs petites villes du département de Vaucluse. Ainsi, quelques notes qu'a bien voulu nous communiquer M. l'abbé Requin, d'Avignon, correspondant du Comité des Beaux-Arts, renferment les renseignements suivants : *Lange Maucor*, sculpteur, reçoit la commande du tombeau de Mgr de Sade, évêque de Cavaillon, moyennant la somme de 1,200 écus d'or. (Arch. hosp. de Cavaillon, E I. — 1708-1754.) *Lange Maucor,* « statuaire d'Aix[2] », fait deux statues pour la commune de Lauris, l'une de saint Roch, l'autre de saint Sébastien, au prix de 150 livres chacune. (Arch. comm. de Lauris, BB. 25-1722-1725.) Le tombeau se voit dans l'église paroissiale de Cavaillon, mais il n'est pas certain que les deux statues existent encore à Lauris. Maucord a dû aussi résider à Pertuis (Vaucluse) pour l'exercice de sa profession, puisque, le 23 octobre 1721, sa fille Marie-Magdeleine naquit dans cette ville; mais d'après les renseignements qui nous sont parvenus, ni lui ni sa femme ne sont originaires de cette localité[3].

Il est positif encore que Maucord se trouvait à Toulon en 1731, étant âgé d'environ soixante ans, postulant la place de maître entretenu de la marine, devenue vacante par la mort de Bernard Turreau. Comme il n'y avait à Toulon aucun sculpteur aussi capable que ce dernier, qu'il fallait remplacer au plus tôt, l'intendant de la marine écrivit au ministre que le sieur Lange (Maucord), « le plus habile sculpteur de la province, et celui qui entendait le mieux la sculpture des vaisseaux », se présentant pour l'emploi de maître,

[1] A Toulon, il était généralement connu sous le nom de Lange.
[2] Les mots « statuaire d'Aix » semblent indiquer qu'il était né à Aix.
[3] Lettre du maire de Pertuis.

on pourrait l'accepter si dans les autres ports on ne trouvait pas de sculpteur aussi fort que lui, ce qui n'était guère à espérer, ajoutait-il, à en juger par les sculptures des vaisseaux de Brest. Sur les recommandations de l'intendant, et après informations prises sur la valeur des artistes de l'arsenal de Brest, le ministre de la marine, comte de Maurepas, nomma, en 1731, Jean-Lange Maucord maître entretenu [1].

Du nouveau maître sculpteur, on ne put bien juger des capacités, dans l'invention des décorations navales, qu'à la mort d'Antoine-François Vassé, arrivée en 1736, car jusqu'à ce moment ce dernier avait envoyé de Paris les dessins modèles de sculpture pour les vaisseaux.

En 1738, Lange fit exécuter d'après ses propres dessins, en régie et pour le compte de la marine, la grande porte actuelle de l'arsenal principal, dont la construction avait été décidée en 1736, c'est-à-dire cinq ans après la mort de Bernard Toro, auquel quelques-uns ont, à tort, attribué les plans. Cette porte, à la décoration de laquelle concoururent, en même temps que Lange, Verdiguier, de Marseille, et Joseph Hubac, de Toulon, tous deux attachés à l'atelier du port, est remarquable à plusieurs points de vue. La belle et noble figure de Minerve, dont la sveltesse rappelle certaines statues de la Renaissance, est de Lange, et celle de Mars est due à Verdiguier [2]. Ces deux figures, assises, sont placées en amortissement sur l'entablement.

[1] L'atelier de sculpture du port de Toulon a de tout temps, en fait de bons sculpteurs, tenu le premier rang. On trouve le passage suivant dans une lettre de Colbert, adressée de Saint-Germain, le 19 septembre 1670, à M. de Seuil, intendant à Brest : « Je croyais que la sculpture du *Soleil-Royal* fut fort advancée. Puis que vous manquez d'habiles ouvriers pour les grandes figures, je vous en envoyeray d'ici au plustôt. » En 1679, Colbert écrit à l'intendant du port de Brest : « Faites-moi savoir en même temps si le maître sculpteur du port de Brest est capable d'exécuter ces dessins avec propreté, parce que, s'il était nécessaire, j'en envoyerais d'ici. » — Le 21 décembre 1684, Seignelay, ministre de la marine, écrivait de Paris à M. de Seuil, intendant à Brest : « Puisque vous manquez d'habiles ouvriers pour les grandes figures, je vous en envoyerai d'ici, au plustôt. » (Archives de la marine.)

Vers 1830, on détacha du port de Toulon, pour aller remplir l'emploi de maître sculpteur, quatre anciens élèves de l'atelier de ce port; ils furent envoyés : *Allemand*, à Rochefort; *Gachon*, à Lorient; *Seurre*, à Brest; *Fréret*, à Cherbourg. (V. Brun, *Ouvrage cité*, p. 139.)

[2] V. Brun, *Ouvrage cité*, p. 101. — Elle fut érigée sur l'emplacement de la

La porte monumentale de l'arsenal accrut la réputation du sculpteur-architecte, et lui valut, peu après son érection, d'être chargé, par la municipalité, de l'embellissement de la façade de l'hôtel de ville, déjà illustrée par les cariatides de Puget. La proposition en fut faite, dans la séance du 18 octobre 1741, par M. d'Antrechaus, maire et premier consul. Les paroles prononcées à cette occasion par cet illustre magistrat, surnommé le Père du peuple pendant la terrible peste de 1721, faisant connaître la grande estime dont jouissait Lange Maucord, nous ne pouvons nous dispenser de les reproduire en partie; il dit dans cette réunion : « Pour répondre au vif désir de la population de voir réparer et embellir l'hôtel de ville, les consuls, le conseil et lui-même s'étaient adressés à Lange, architecte du Roy entretenu au port, artiste dont tout le monde connaît le « désintéressement et l'habileté », et que les différents dessins présentés, qui avaient coûté beaucoup de temps et d'application, ne pouvant être exécutés à cause de la trop grande dépense qu'ils nécessitaient, il avait fait un nouveau projet, généralement adopté, qu'il offrait de mettre à exécution pour le prix de 10,000 livres. » Sur cette proposition, le conseil, d'accord avec le public, qui désirait depuis longtemps l'embellissement de la maison commune, autorisa les consuls à traiter avec Lange Maucord, pour le prix de 10,000 livres. Malheureusement, le projet ne fut pas exécuté, l'intendant de la province n'ayant sans doute pas approuvé cette dépense[1].

En 1735, notre sculpteur avait fait le tabernacle en marbre, orné de têtes de chérubins, etc., de l'église de l'hôpital du Saint-Esprit, autel et tabernacle qu'on voit aujourd'hui dans la chapelle de l'hospice civil[2].

Pendant le long ministère (1729-1749) de Phélippeaux, comte de Maurepas, la sculpture des vaisseaux fut beaucoup réduite, ce ministre trouvant toujours trop importants les projets de décoration

porte plus modeste construite au dix-septième siècle, et que *Dolle*, sculpteur de Castellane, avait ornée de trophées. La porte de l'arsenal primitif, qui avait précédé la porte décorée par *Dolle*, se trouvait sur le prolongement, à l'ouest, du quai de la darse Henry IV ou port de commerce actuel.

[1] Archives communales, série BB. 87, registre, p. 88. — Pour plus de détails, consulter la notice sur les Cariatides de Puget, publiée dans le *Bulletin de la réunion des Sociétés des Beaux-Arts à la Sorbonne*, année 1886, p. 317.

[2] Archives hospitalières.

qui, après la mort de Vassé (1736), lui étaient adressés des divers ports. Parfois, on en vint à ne faire entrer dans l'ornementation navale que des moulures et des arabesques très simples. Des dessins pour les sculptures du vaisseau de soixante-quatorze canons, le *Conquérant*, envoyés à Paris, en 1746, par Lange, furent, bien que d'une grande simplicité, rejetés par M. de Maurepas, qui, les trouvant encore trop riches, en demanda un plus simple. Notre artiste finit par tomber dans un profond découragement; il n'eut plus la force de faire des compositions, et chargea trois de ses anciens élèves, Hubac, Gavel et Thiélus, de faire les modèles de la sculpture de trois nouveaux vaisseaux, se réservant d'en diriger l'exécution.

Jean-Lange Maucord servit trente ans comme maître sculpteur entretenu; il fut mis à la retraite le 15 octobre 1760. On l'eût encore laissé à la tête de l'atelier si, bien qu'ayant atteint sa quatre-vingt-dixième année, il avait pu continuer à remplir ses fonctions. Ce fut Gibert, second maître, venu de Marseille, qui, après avoir été quelque temps son suppléant, le remplaça. Lange ne jouit pas longtemps de la modique retraite de 400 livres qui lui avait été allouée, et que l'intendant, en faisant valoir qu'on devait à ce sculpteur la porte monumentale de l'Arsenal, dont pouvait s'enorgueillir la France, s'efforça, mais en vain, de faire augmenter; il mourut au bout de trois mois, le 12 janvier 1761, étant âgé de quatre-vingt-dix ans « environ ».

Sa femme, morte avant lui, s'appelait Gabrielle-Magdeleine Grand. On ne lui connaît qu'une fille, du prénom de Marie-Magdeleine, qui avait épousé, le 30 septembre 1743, à Toulon, le sculpteur marseillais Verdiguier.

PREUVES

Actes d'état civil de la famille Maucord.

L'an 1761 et le treize janvier, le corps de sieur Jean-Lange Maucord, sculpteur, veuf de d^lle^ Gabrielle Grand, décédé le douze, muni des sacrements et âgé d'environ quatre-vingt-dix ans, a été inhumé dans l'église des Carmes, après avoir été présenté à la paroisse; témoins MM. Rouvier et Florens, prêtres, soussignés.

BRÉOULLE, curé; ROUVIER, prêtre;
FLORENS, prêtre.

(Archives communales, GG. 225, registre. — Paroisse Saint-Louis.)

Marie-Magdeleine Maucord, fille de Lange, est née à Pertuis (Vaucluse), le 23 octobre 1721.

Lettre du maire de Pertuis :

L'an mil sept cent quarante trois et le trentième septembre, le mariage accordé entre le s[r] Jean-Michel Verdiguier, sculpteur, fils de feu Gérôme et de d[lle] Catherine Triq, natif de Marseille, résidant depuis environ seize ans dans cette ville et paroisse, d'une part, et d[lle] Marie-Magdeleine Maucord, fille de Jean-Lange et de Gabrielle-Magdeleine Grand, native de Pertuis, diocèse d'Aix, et résidant depuis environ douze ans en cette ville, paroisse S[t]-Louis, d'autre part, a été célébré dans cette paroisse par moi, curé soussigné, les trois publications faites sans opposition, vu le certificat de la même publication à la paroisse S[t]-Louis, par messire Bernard, curé, assuré de la mort du père du garçon, j'ai exigé leur mutuel consentement et les ai mariés comme nous l'ordonne la S[te] Église catholique, en présence de la mère de l'époux, du père de l'épouse et des témoins requis soussignés, qui, avertis des peines portées par les ordonnances et arrêts, nous ont dit connaître les parties être telles qu'elles se qualifient, et qui sont : Fr. Antoine-Vidal d'Audiffret, écrivain du roi à la marine, messire Hyacinthe Hermite, prêtre bénéficier de la cathédrale, messire Jean Camesblert, aussi prêtre bénéficiaire à la même église, et s[r] Joseph Lhermite, peintre du Roy, tous de cette ville ou y habitant. Fait et publié en mesmes présences que dessus, les parties ont signé avec leurs principaux parents.

VERDIGUIER; Magdeleine MAUCORD; Catherine TRIQ;
Lange MAUCORD; H. HERMITE, benef[r]; CAMESBLERT;
Vidal D'AUDIFFRET; LHERMITE; BROQUIER, curé.

(Archives communales, GG. 207, registre. — Paroisse Saint-Louis.)

CH. GINOUX,

Membre de l'Académie du Var, Correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts, à Toulon.

XV

NOTICE HISTORIQUE
SUR
L'HOTEL DES PILIERS
UNE VIEILLE MAISON DE BEAUVAIS (OISE).

L'hôtel des Piliers, qui fait l'objet de la présente notice, est situé à Beauvais (Oise), sur la place de l'Hôtel de ville, presque à l'angle de la rue de la Madeleine. On le désigne généralement, depuis moins d'un siècle, sous le nom d'hôtel des Trois-Piliers, ce qui ne laisse pas que de surprendre, puisque les trois piliers que l'on s'attend à voir sont, en réalité, au nombre de quatre[1].

Bien que les regards des visiteurs se portent naturellement sur ces piliers et plus particulièrement sur l'un d'entre eux, le premier qui se présente quand on arrive à la place de l'Hôtel de ville en passant par la rue de l'Écu, l'hôtel dont il s'agit n'a pas eu cependant jusqu'à ce jour la bonne fortune d'attirer spécialement sur lui l'attention des archéologues. Tout au moins n'a-t-il provoqué de leur part aucune étude sur la date de sa construction, son style, ses transformations.

Il n'est question de lui ni dans la *Description du département de l'Oise*, de Cambry, ni dans le *Précis statistique du canton de Beauvais*, de Graves, ni dans la *Notice archéologique sur le département de l'Oise*, du même, ni dans le *Répertoire archéologique du département de l'Oise*, d'Em. Woillez.

Si les auteurs des *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* constatent que « Beauvais a conservé un grand nombre d'anciennes habitations », et consacrent à « la cathédrale de Beauvais vue du marché » une planche qui peut donner quelque idée de la portion la plus curieuse de l'hôtel des Piliers, ils ne semblent pas, toutefois, attacher une bien grande importance à

[1] Voir pl. X.

cette maison, puisqu'ils ne croient pas devoir esquisser son histoire ou simplement faire sa description dans le texte qui accompagne les planches.

Dans son *Dictionnaire topographique du département de l'Oise*, V. Tremblay mentionne, il est vrai, cet immeuble; mais sur quels textes s'appuie-t-il pour écrire cette phrase : « Les Trois-Piliers, où fut fondé le premier hôpital de la ville, qui se nommait l'hôpital de Saint-Étienne » ?

Enfin, dans son *Guide à travers Beauvais*, M. l'abbé Pihan ne peut que signaler à l'attention des connaisseurs cet édifice privé, dont il apprécie du reste la valeur. « Sur la grande place », écrit-il, « pignons curieux et variés; trois piliers à ornements réticulés, puis le monogramme du Christ, des écussons de France, de Bretagne, etc., et une couronne de fleurs de lis pour chapiteaux. »

Ces piliers, ces écussons, ces fleurs de lis m'intriguaient depuis longtemps, quand, en 1887, l'acquisition de l'hôtel des Piliers par l'un des membres de la Société académique de l'Oise fut pour ma curiosité un stimulant nouveau et salutaire. On mit gracieusement à ma disposition les titres de propriété de l'immeuble, et comme, d'autre part, je fus assez heureux pour découvrir dans un dépôt public [1] une série de documents qui venaient compléter ceux qui m'étaient communiqués, je pus reconstituer dans ses grandes lignes le passé de cet intéressant édifice.

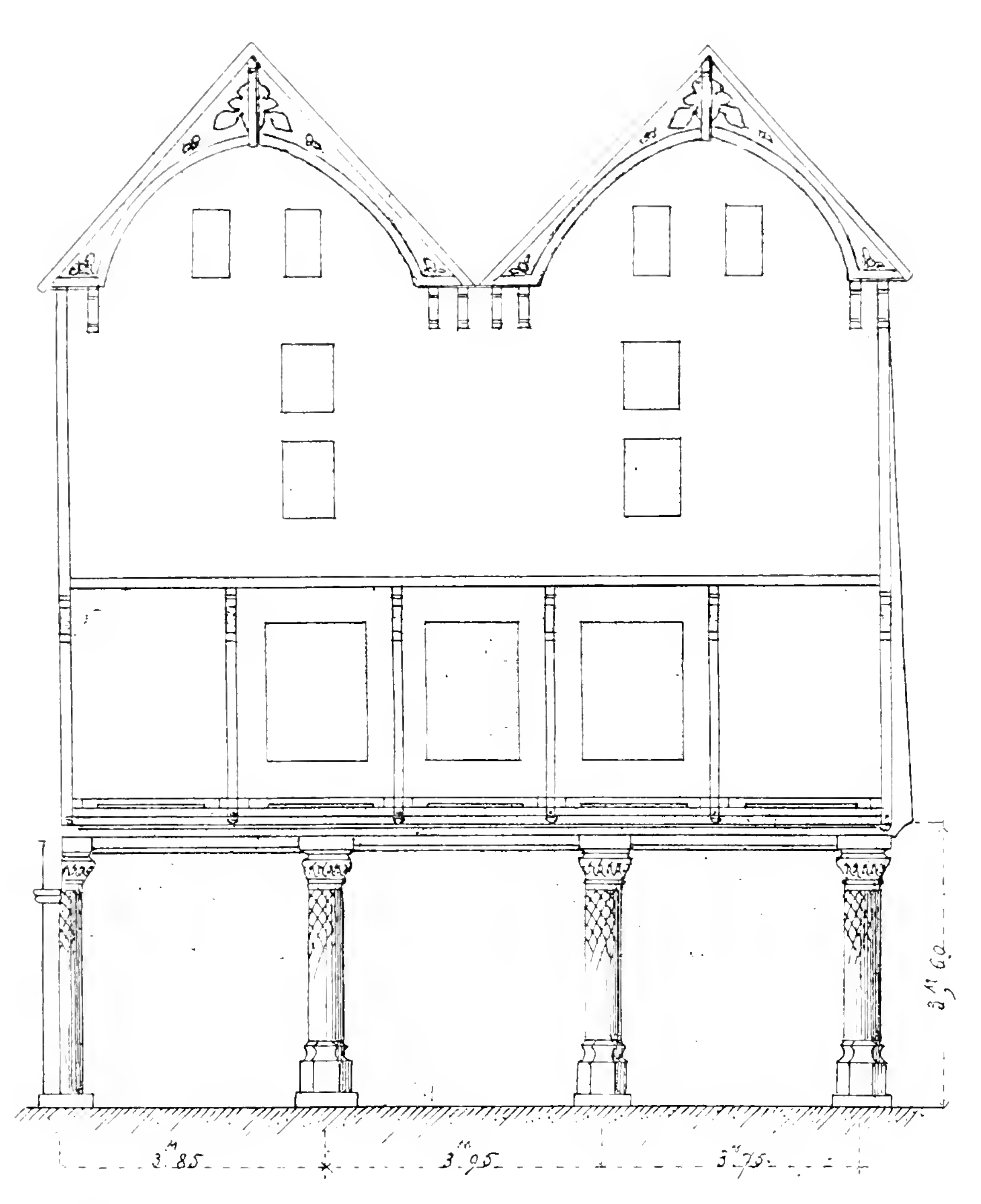
De ces recherches il me paraît résulter :

1° Que, sur la grande place de Beauvais, il existait dès le treizième siècle, peut-être même antérieurement, un assez vaste bâtiment portant le nom de *maison aux Piliers, domus ad pillares*, ou *maison aux Piliers de pierre, domus ad pilleria de petra*, qui se subdivisait en deux habitations appartenant à des propriétaires distincts ;

2° Que dans l'une de ces habitations séjournèrent au quatorzième siècle, mais à titre temporaire et par suite des circonstances, les religieux de l'Hôtel-Dieu de Beauvais;

3° Que l'immeuble fut transformé, de 1505 à 1508, par le locataire de l'une de ces habitations, qui décora la façade dans le goût de l'époque ;

[1] Archives hospitalières de Beauvais, fonds de l'Hôtel-Dieu, série B, et Cartulaire.



V. Lhuillier del

Planche X.

Page 392.

L'HOTEL DES PILIERS

(VU DE FACE)

4° Que les deux habitations ne se confondirent pas avant l'extrême fin du seizième siècle ;

5° Que c'est à partir de cette époque seulement que les expressions *la maison du Pilier royal, la maison des Piliers, la maison des Piliers royaux* s'appliquèrent communément à tout l'immeuble compris entre l'hôtel des Balances et la rue de la Madeleine, dont il formait encore l'encoignure au dix-septième siècle.

C'est ce que je vais essayer de démontrer [1].

Le cartulaire de l'Hôtel-Dieu, composé, en 1677, par les soins de Fr. Robert de Gynès, chanoine régulier, maître et administrateur de cet établissement, fournit au sujet de l'hôtel des Piliers la plus ancienne mention qu'il ait été jusqu'ici possible de relever.

« Il est difficile », peut-on lire aux folios 11 et 12 de ce précieux manuscrit, « de marquer en quel temps a premièrement commencé l'establissement de l'Hostel-Dieu. Tout ce qu'on en sçauroit dire, c'est que les premiers tiltres qu'on en a ne sont que du douzième siècle, à cause de l'incendie général arrivé alors à la ville de Beauvais, où tous les tiltres furent quasi bruslez, comme il paroist par la lettre de Philippe de Dreux [2] confirmative de la donation d'une partie de la maison du Pilier royal à cet Hostel-Dieu. Les premiers tiltres donc qu'on a de l'Hostel-Dieu depuis cet embrâsement en parlent comme d'une maison desjà establie depuis longtemps peut-estre; qu'elle a esté establie dans le temps qu'on commencea de faire le partage des biens de l'église en quatre parties, dont l'une fut destinée pour l'évesque, la seconde pour les clercs, la troisiesme pour les pauvres, la quatriesme pour les ornemens et réparations des temples, comme il fut ordonné dans le second concile romain tenu sous le pape Sylvestre premier, en 324. L'histoire des miracles arrivés à la translation des corps de Saint-Vaast dans l'église de Saint-Estienne de Beauvais, du temps de la persécution des Normans, en 849, et qui se trouve dans les anciens légendaires de ce pays, fait mention de cet Hostel-

[1] Qu'il me soit permis, au début de cette notice, d'exprimer toute ma gratitude à M. J. Badin, administrateur de la Manufacture Nationale de tapisseries de Beauvais, et à M. V. Lhuillier, architecte honoraire de la ville, pour la collaboration qu'ils ont bien voulu me prêter l'un et l'autre et qui m'a été d'un très précieux secours.

[2] Philippe Ier de Dreux, évêque de Beauvais de 1175 à 1217.

Dieu, et tesmoigne qu'il estoit situé dans l'estendue de cette église, « in qua, inquiunt, ecclesia pauperum hospitale totius episcopatus tunc cum summa diligentia custodiebatur ». Ce qui a fait croire à quelques-uns que l'Hostel-Dieu estoit autrefois estably au Pilier royal, dans le marché, qui est de la paroisse de Sainct-Estienne, et que c'est pour cela que l'Hostel-Dieu y a un si grand domaine. *Néantmoins il se voit dans l'ancien cartulaire de cette maison que la maison du Pilier royal a esté donnée à l'Hostel-Dieu par un bourgeois particulier de cette ville, au moins en partie, en* 1210. *Ce qui paroist par la lettre confirmative de cette donation faicte par Philippes de Dreux, évesque de Beauvais*[1]. »

Dans un autre chapitre du même recueil, où il est traité « des lieux où l'Hostel-Dieu a esté estably et de l'acquisition desditz lieux », on lit encore les lignes suivantes : « *Dans l'ancien cartulaire de cette maison, il se trouve une lettre de Philippe, évesque de Beauvais en* 1210, *où il est fait mention d'une grande maison située dans le grand marché de Beauvais, donnée à l'Hostel-Dieu par un bourgeois de Beauvais, ce qui, apparemment, pourroist estre la maison du Pilier royal, qui est la seule que l'Hostel-Dieu ait dans le marché*[2]. »

Comment concilier ce fait avec l'opinion de ceux qui, ainsi que V. Tremblay, estiment que l'emplacement du premier Hostel-Dieu « estoit la place du Pilier royal et les maisons qui sont à l'entour, toutes du domaine de l'Hostel-Dieu et sur la paroisse de Saint-Estienne[3] »?

Quoi qu'il en soit, et sans trancher la question de l'emplacement qu'occupa jusqu'au douzième siècle le plus ancien établissement hospitalier de la ville de Beauvais, il est incontestable que, dès le commencement du treizième siècle, cet établissement fut transporté ailleurs. Il se trouve alors « à Gaillon, hors la porte de la ville qu'on appelle maintenant de l'Hostel-Dieu, et qu'on appeloit autrefois de Saint-Laurent, c'est-à-dire dans l'espace qui est depuis cette porte jusque vers la croix Légat, qui est sur le chemin de Saint-Lucien, d'où vient que toutes les maisons qui sont dans cet

[1] Cartulaire de l'Hôtel-Dieu, f^os 11 v° et 12 r°.
[2] *Ibid.*, f^os 208 et 209.
[3] *Ibid.*

espace appartiennent à l'Hostel-Dieu. Tous les anciens tiltres de la maison font preuve de cette vérité, comme les tiltres du surcens du Plessier Raoul Le Vel, les tiltres des terres de Rueil, le tiltre de la donation de Pierre de Gerberoy d'un droit de cens sur la ville de Beauvais et quantité d'autres où, parlant de l'Hostel-Dieu, il est dit : « Hospitium pauperum languentium quod extra portam Sancti « Laurentii situm est, fratres majoris hospitalis Belvacensis extra « portam Sancti Laurentii », et ainsy des autres. Cela paroist mesme par le testament de Philippe de Dreux, évesque de Beauvais, en 1217, où il est dit : « Do, lego majori hospitali pauperum extra « portam Sancti Laurentii centum libras ad ædificationem domus[1]. »

En résumé, et pour déterminer les rapports qui peuvent avoir existé entre le plus ancien Hôtel-Dieu de Beauvais et l'hôtel des Piliers, dont j'ai seulement à m'occuper ici, on peut dire qu'il n'est pas prouvé, mais qu'il n'est pas non plus invraisemblable, que l'Hôtel-Dieu primitif ait occupé l'emplacement compris entre la place de l'Hôtel de ville et les rues actuellement appelées de la Madeleine et Nicolas-Godin, mais qu'en supposant même qu'il en ait été ainsi, un nouvel Hôtel-Dieu, plus vaste, édifié hors la porte Gaillon, le remplace dès le premier quart du treizième siècle. A cette dernière date, l'hôtel des Piliers existe déjà, et il appartient alors, au moins en partie, à l'Hôtel-Dieu, par suite de la donation faite en 1210.

A partir de la seconde moitié du treizième siècle, des titres originaux, en assez grand nombre, vont permettre de suivre avec quelque précision et avec quelque certitude l'histoire de la maison des Piliers.

Il est question d'elle, indirectement il est vrai, dans une sentence arbitrale du mois de mars 1268 [n. s.], mettant fin à une contestation survenue entre Jean Meunier, bourgeois de Beauvais, et l'abbaye de Saint-Lucien, relativement à un cens de seize sous parisis que ce monastère prétendait avoir le droit de percevoir sur le jardin du susdit Jean, « super gardinum dicti Johannis, situm retro domum suam, *que vocatur domus ad pillares*, prope domum de Hala, in quo loco solebat esse furnus, ubi est dictum gardinum[2] ».

[1] Cartulaire de l'Hôtel-Dieu, f[os] 208 et 209.

[2] Archives départementales de l'Oise, H. 1044. En 1561, l'Hôtel-Dieu sera con-

L'immeuble dont il est question dans cet acte, et qui porte le nom de maison aux Piliers, correspond-il bien à l'hôtel des Piliers actuel? A mon avis, oui et non. Oui, en ce sens que cette appellation ne sert pas à désigner une autre maison sur piliers de pierre également située sur la place de l'Hôtel de ville. Non, en ce sens que l'hôtel actuel comprend plus que ne comprenait au treizième siècle ce qu'on nommait la maison aux Piliers. Je me trouve en effet amené par l'étude des textes à penser qu'au treizième siècle il existait sur l'emplacement de l'hôtel actuel deux corps de bâtiment.

Le premier faisait le coin de la rue de la Madeleine, qui porta successivement les noms de rue Billecocq ou Guillecocq et de rue des Annettes. Il est ordinairement appelé *domus ad pillares*, *domus ad pilleria de petra*.

Le second faisait suite au premier et touchait à l'hôtel des Balances. Ce sera celui qui, plus tard, sera connu sous le nom d'*hôtel du Pilier royal*. Il est aussi dénommé la maison des Piliers, bien qu'il n'ait jamais compris qu'un pilier et demi, tandis que le premier en comprenait deux et demi. Les textes que je citerai au cours de ce travail me semblent établir nettement cette division.

Le 26 octobre 1314, notification est faite, par l'official de Beauvais, de la vente par « Aelidis dicta Gilaine », veuve de Pierre Gilain, bourgeois de Beauvais, à Pierre des Fossés, d'un cens perpétuel de cent sous parisis sur sa maison, « quam habet ipsa et possidet in mercato Belvacensi, que *domus dicitur les Pillers de pierre*, contiguam domui Johannis dicti Thioul, ex una parte, et domui Petri Geule, ex altera [1] ». Qu'est-ce que cette maison des « *Pillers de pierre* », touchant d'un côté à celle de Jean Thioul — alias Tyroul — et d'autre à celle de Pierre Geule? Un acte de 1342 l'indique suffisamment. On voit en effet, en cette année, le 7 octobre, Pierre de Neelle et Marie de Saint-Just, sa femme, vendre au chapitre de

damné à payer à l'abbaye de Saint-Lucien une rente de 11 sous parisis comme détenteur « d'une maison et lieu nommée la Maison des Pilliers » ou « l'Hostel des Pilliers de pierre », située « au marché dudit Beauvais », joignant « d'un costé à maistre Nicole Pajot, d'aultre costé à la rue des Annettes, d'un bout sur ledict marché et d'aultre bout à une ruelle ». H. 1047.

[1] Archives départementales de l'Oise, fonds de l'église collégiale de Notre-Dame du Châtel de Beauvais. Voir à ce sujet les titres et l'Inventaire dressé en 1786.

Notre-Dame du Châtel un cens de deux sous six deniers parisis qu'ils perçoivent sur une maison ayant appartenu à feu Jean Tyroul, « situatam in mercato Belvacensi, que dicitur *domus ad pilluria lapidea*, contiguam vico parvo qui dicitur vicus Guillecot, ex una parte, et domui Johannis Haguet, pistionarii, ex parte altera[1] ». L'immeuble possédé par J. Thioul ou Tyroul faisait le coin de la rue Guillecocq; il devait comprendre deux piliers et demi. Celui dont il est question dans l'acte de 1314 y touchait, il devait comprendre un pilier et demi.

Cela est si vrai qu'en 1661, à une époque où les deux immeubles n'en formeront plus qu'un, appartenant tout entier à l'Hôtel-Dieu, les religieux de cet établissement passeront, le 19 octobre, un titre nouvel dans lequel ils reconnaîtront devoir au chapitre de Notre-Dame du Châtel « cent un solz parisis de rente annuelle et perpétuelle pour une maison, lieu et pourpris, ainsi qu'elle s'estend et comporte, scize au marché dudict Beauvais, *où pend pour enseigne le Pilier royal*, joignant d'un costé à la maison ou pend pour enseigne les Balances, d'aultre costé à la maison qui fait le coing de la rue des Annettes, pour laquelle il est aussi chargé de deux solz six deniers parisis[2] ».

Il faut, par conséquent, recueillir toutes les indications que fournissent les actes au sujet de ces deux immeubles. Pour prévenir toute confusion, j'appellerai donc désormais hôtel du Pilier celui des deux qui touche à l'hôtel des Balances, et hôtel des Trois-Piliers celui qui fait le coin de la rue de la Madeleine, mais en rappelant que cette distinction, toute conventionnelle, n'existe pas dans les titres.

Ainsi, la maison appartenant à la veuve Gilain en 1314, puis à Jean Haguet en 1342, et qui est en réalité l'hôtel du Pilier, est nommée « *domus ad pilleria de petra* » dans un acte du 18 avril 1352, constatant la vente par les exécuteurs testamentaires de Jean Haguet à Jean de Grandpré, chanoine de Beauvais, de la susdite maison avec ses dépendances, « cum omnibus et singularibus aggressibus et egressibus pertinenciisque et appendiciis ejusdem universis, prout se comportat, ante et retro, in alto et profundo,.....

[1] Archives départementales de l'Oise, fonds de l'église collégiale de Notre-Dame du Châtel de Beauvais. Voir à ce sujet les titres et l'Inventaire dressé en 1786.
[2] *Ibid.*

situatam ante mercatum sive forum civitatis Belvacensis, contiguam ex uno latere domui Oudardi de Annolio, aluptarii, et ex alio latere domui que fuit Henrici de Moyaco, nunc defuncti, aboutantem a parte anteriori foro predicto, et a parte posteriori ruelle que dicitur As cailleurs [1] ». Elle est vendue moyennant 140 florins d'or à l'écu du coin du Roi, et à charge d'acquitter les cens et rentes dont elle est chargée.

Le nouvel acquéreur de l'hôtel du Pilier ne le conserva pas longtemps, car les religieux de l'Hôtel-Dieu de Beauvais l'occupèrent quelques années après, ainsi qu'il résulte d'un acte du 5 août 1370, dont il sera question plus loin, où il est dit : « In quo dicti religiosi ad presens morantur. »

Cette résidence temporaire que firent les religieux de l'Hôtel-Dieu dans l'hôtel du Pilier s'explique d'ailleurs parfaitement. Il est dit, en effet, dans le cartulaire de l'Hôtel-Dieu [2], que « la maison de l'Hôtel-Dieu située à Gaillon aïant esté quasi toute arse par le capitaine de Beauvais, crainte qu'elle ne servist de retraicte aux Anglois, nos ennemis, qui attaquèrent la ville en 1346 et brûlèrent pour lors tout le fauxbourg de l'Hostel-Dieu jusqu'à Sainct-Lucien où ils se logèrent, fut transférée quelque temps après au-dedans de la ville et establie le long de la chaussée qui est depuis la porte de la ville jusqu'à une maison et grange que l'Hostel-Dieu avoit desjà vis-à-vis le cimetière de Sainct-Laurent, qui faisoit le coin de la rue pour aller à la porte de Grais, qui est maintenant bouchée ». Et ailleurs [3] : « On sait qu'en 1347 ledit Hostel-Dieu fut transféré de ce lieu de Gaillon au-dedans de la ville, vis-à-vis l'église de Sainct-Laurens, où il est présentement estably. Ce changement se fist à cause des guerres et des incursions des Anglois, qui voulurent en ce temps assiéger Beauvais et en ruinèrent tous les dehors. »

C'est par suite de ces circonstances, de ce malheur des temps, que les religieux de l'Hôtel-Dieu s'installèrent, provisoirement et en attendant que le nouvel Hôtel-Dieu fût édifié, dans l'hôtel du Pilier. Ils l'occupaient encore en 1370, époque à laquelle ils se rendirent acquéreurs de l'hôtel des Trois-Piliers. Le 5 août 1370, en effet, les maître, frères et sœurs de l'Hôtel-Dieu constituaient

[1] Fonds de l'Hôtel-Dieu, B. 267.
[2] Cartulaire de l'Hôtel-Dieu, f° 209.
[3] *Ibid.*, f^os 12 et 13.

une rente viagère au profit de Jeanne, veuve d'Oudard d'Auneuil, laquelle, pour ce, leur délaissait à toujours « une maison et toutes les appartenanches et appendanches d'ichelle, si comme tout se comporte et estend, devant et derrière, de toutes parts, séant à Beauvès, sur le marché et sur la rue Guillecot, joignant et tenant d'une part au lieu, manoir et habitacion de ladicte Maison-Dieu, ouquel demeurent ad présent lesdis religieux, et, d'autre part, tout au lonc à la dicte rue Guillecot [1] ».

Ainsi, à la fin du quatorzième siècle, l'Hôtel-Dieu est propriétaire des deux hôtels; il continuera de l'être jusqu'au dix-neuvième siècle.

Mais quand les bâtiments du nouvel Hôtel-Dieu furent achevés, les religieux en prirent possession et s'y installèrent. Ils quittèrent donc l'hôtel du Pilier, où ils avaient trouvé un refuge pendant l'invasion anglaise, et ils songèrent à tirer parti des deux immeubles en les donnant à bail. Chacun de ces deux hôtels doit, par suite, être étudié séparément.

HOTEL DU PILIER. — Le 28 avril 1390, notification est faite par le bailli de Beauvais d'une déclaration de « Regnault Bredoulle, tixeran de draps », et de « Perrenelle, sa femme », qui reconnaissent avoir pris à bail pour la durée de leur vie et de celle de leurs enfants présents et à venir, « *une maison ou maisons, court, appartenances et deppendances, nommez les Pilers de pierre* », touchant d'un côté à « l'ostel de l'enseigne des Balences », d'autre « à autres maisons que tiennent à amphitéose desdiz religieux Robert Le Basennier et la relicte Colart Laignel », ainsi qu'une deuxième maison « qui est delez icelle maison, aboutant par derrière à une orde ruelle qui maine de la ruelle Gillecoq, par derrière lesdictes maisons, à l'ostel de Saint-Christofle [2] ». Le loyer est de 9 livres parisis, mais on a soin d'indiquer dans l'acte que les maisons ont besoin de grandes réparations.

Le 16 juillet 1430, une visite est faite par des experts « au sujet de plusieurs et grands réparacions et reffections que ils disoient estre et que il convenoit faire » par « Jehan de Le Warenne et Philippotte, sa femme », à la maison nommée « *l'ostel des Pilliers*

[1] Fonds de l'Hôtel-Dieu, B. 267.
[2] *Ibid.*, B. 286.

de pierre, séant sur le marché de Beauvais, que lesdiz mariez tiennent à rente desdiz de l'Ostel-Dieu ». On constate notamment « que la maçonnerie qui est entre Raoulin Drouart, tourneur, et ledit de Warennes est commune aux deux maisons ». De ce procès-verbal d'expertise, je me bornerai à extraire les indications suivantes :

« *Item,* fault réparer l'arche de l'entrée d'icelle maison et la jambe qui joint à l'eschoppe dudit de Warennes jusques à l'ensuillenie qui porte le tref, qui porra couster en paine et matère 2 sols. — *Item,* à l'autre pillier du costé devers l'ostel de la Balence, faut reffortir jusques au premier estage, qui porra couster en paine et matère 2 sols. » Il est aussi parlé d' « un pillier de pierre séant sur la rue [1], qui est moitoien entre lesdits de Warenne et Raoulin Drouart ». Enfin on peut relever encore ce détail que, dix ans auparavant, le feu avait pris dans une partie de l'immeuble située sur la cour, « baillée en partaige à Robin de Gisors et ladicte Philippotte ». Et le procès-verbal se termine par ces mots : « Aussi sont toutes lesdites réparations dessus dictes en la part de ce qui pieça fut vendu par Jean Le Caron et Jeanne, sa femme, audit feu Robin de Gisors et Philippotte, sa femme, femme dudit de Warennes, de la partie desdits mariez. »

Le 23 juin 1445, « Regnault Chastellain et Jehanne, sa femme », prennent de l'Hôtel-Dieu, à bail emphytéotique, pour la durée de leur vie, de celle de leur fille, Jeanne, et des enfants nés et à naître de celle-ci, « une maison ou maisons, court, appartenances et appendances nommée *la maison et hostel des Pilliers de pierre,* séant audit Beauvais, sur le marché, yssant par derrière sur la rue Guillecoq, joignant tout au long à l'ostel où pend pour enseigne les Ballances, que tient à présent Simon Le Goys, d'autre costé à autres maisons que tient desdictz de l'Ostel-Dieu Jean Drouart, tourneur, et à ladicte rue Guillecoq [2] ». Loyer : 7 livres 16 sols.

Depuis, Jeanne, fille unique de « Regnault Chastellain » et de Jeanne, sa femme, épousa Jean Le Vézier. De ce mariage naquirent Robert Le Vézier, Jeanne Le Vézier qui épousa Pierre Godin, dont elle devint veuve antérieurement à l'année 1505, Pierre Le Vézier, et enfin Jeanne Le Vézier, qui épousa « Andrieu Pajot ».

[1] Il faut évidemment interpréter : sur la place.
[2] Fonds de l'Hôtel-Dieu, B. 286.

Jean Le Vézier, Jeanne, sa femme, et leurs enfants prirent donc la suite du bail, ainsi qu'il avait été stipulé dans le contrat, et, en 1505, Andrieu ou André Pajot, ayant acquis les droits de ses cohéritiers, demanda aux religieux de l'Hôtel-Dieu de consentir à son profit un nouveau bail emphytéotique, offrant de payer un loyer de 15 livres tournois. Ceux-ci acceptèrent, mais une des clauses du nouveau bail, conclu le 28 juillet 1505, porta qu'outre le loyer ci-dessus indiqué le preneur serait tenu « de faire et édiffier sur lesdictz héritaiges, en dedans trois ans prouchainement venans, un corps d'ostel neuf, sur le devant, de la valleur de quatre cens livres tournois [1] ».

Ce bail de 1505 a, pour l'histoire de l'immeuble, une importance capitale : grâce à lui, on peut dater avec la précision la plus rigoureuse la restauration des façades de l'hôtel des Piliers et de l'hôtel des Trois-Piliers, restauration qui dut être exécutée de 1505 à 1508. Il explique aussi tout à la fois pourquoi ces piliers portent des couronnes et des fleurs de lis, et pourquoi l'un de ces piliers est beaucoup plus richement décoré que les trois autres.

André Pajot, en effet, qualifié dans l'acte de 1505 d'élu pour le Roi en la ville de Beauvais, était dans la cité un personnage considérable « Les élus », peut-on lire dans le *Dictionnaire historique* de *Lalanne*, « étaient anciennement des personnes choisies, par voie d'élection, en chaque pays pour assister les commissaires royaux dans la levée des aides. Ils répartissaient les tailles et avaient la garde des deniers qui en provenaient. Ils avaient été transformés lors des États généraux de 1356 par une ordonnance du mois de mars. En 1372, Charles V les transforma en fonctionnaires royaux tout en leur conservant leur nom. Ils formèrent alors dans des circonscriptions déterminées un tribunal chargé de répartir certains impôts et de juger les procès afférents à cette répartition [2]. » Sous les règnes de Louis XII et de François I^er, dit M. Dareste de la Chavanne [3], on rencontre force ordonnances réglant les fonctions et les obligations des élus. Louis XII et François I^er se plaignent qu'ils ne résident pas et qu'ils emploient des mesures arbitraires, abusives.

[1] Fonds de l'Hôtel-Dieu, B. 286.
[2] Lalanne, *Dictionnaire historique de la France.*
[3] *Histoire de l'administration en France,* t. II, p. 62.

Est-il donc étonnant qu'André Pajot, élu pour le Roi en la ville, ait tenu à ce que l'extérieur de son habitation fût en rapport avec la haute fonction dont il était investi et attirât les regards par le luxe de sa décoration? Voilà pourquoi il accepte de construire à ses frais « un corps d'ostel neuf sur le devant, de la valleur de quatre cens livres tournois », ce qui représente environ 10,000 francs de nos jours. Il fit bien les choses : il sera constaté plus tard, dans un acte du mois de mars 1599, qu'il avait « faict construire et édifier sur le devant dudit lieu des pilliers une belle maison, de la valleur à présent de plus de mil escus[1] ».

Jusqu'ici j'ai avancé, sans donner mes raisons, que l'hôtel du Pilier comprenait un pilier et demi, et que l'hôtel des Trois-Piliers en comprenait deux et demi. Il est temps de le démontrer, et je m'appuierai, pour le faire, sur plusieurs actes du seizième siècle que j'aurai à produire quand je traiterai spécialement de l'hôtel des Trois-Piliers. Ces actes sont au nombre de trois.

L'hôtel des Trois-Piliers, est-il dit dans un acte du 25 janvier 1541[2], « commence depuis ung pillier de pierre moictoyen sur le marché dudict Beauvais jusques au coing de la rue Guilecocq aultrement dicte des Asnettes » ; il a « vingt-six pieds et demy de large ». Dans cet hôtel se trouve un puits. En longueur, il a, « jusques à l'endroict et au dessoubz dudict puys, estant audict corps d'hostel sur ladicte rue Guillecocq, où il y a ung hault solin de pierre, quarante-six pieds trois poulces ou environ; joignant à présent icelluy corps d'hostel aux hoirs ou ayans cause de deffunct André Pajot, à cause de l'Hostel-Dieu, au devant duquel y a trois pilliers, le troisième d'iceulx moictoyen entre lesdictz de l'Hostel-Dieu et le logis que tiennent d'eulx lesditz hoirs dudict Pajot ».

Un titre nouvel de 1585 fournit les mêmes indications[3].

Enfin un procès-verbal, dressé à la suite de la visite des lieux en septembre 1591[4], constate que l'hôtel des Trois-Piliers, « qui faict le coin de la rue des Annettes » et aboute à l'hôtel « *du Pillier royal*[5] », a en largeur sur le marché 23 pieds 8 pouces, et en lon-

[1] Fonds de l'Hôtel-Dieu. Assignation donnée en mars 1599, B. 286.
[2] *Ibid.*, B. 267.
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*
[5] Voir pl. XI.

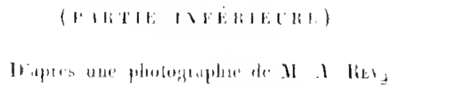


Planche XI

L'HOTEL DES PILIERS VU DE LA RUE DE L'ÉCU

(PARTIE INFÉRIEURE)

D'après une photographie de M. A. Rey.

gueur « sur la rue des Annettes 41 pieds » ; que, de plus, il n'est pas à l'alignement, car « devant icelle maison y a trois pilliers de pierre quy soustiennent une saillye de ladicte maison sur ledict marché ».

Partant de ces données, et profitant, en 1887, du moment où le propriétaire actuel faisait exécuter dans l'immeuble de grands travaux, j'ai cherché et découvert le puits dont il est question dans les actes précédents, ce qui m'a permis de faire la constatation suivante. Or de ce puits au troisième pilier, — le pilier mitoyen, — il y a 16m,75, ce qui correspond, à peu de chose près, aux 46 pieds 3 pouces indiqués dans l'acte de 1541. D'autre part, du pilier mitoyen au premier pilier, il y a tout près de 8 mètres, ce qui correspond encore sensiblement au chiffre de 26 pieds et demi énoncés dans le même acte.

Dans ces conditions, étant donné, ce qu'il ne faut pas perdre de vue, que les deux immeubles, l'hôtel du Pilier et l'hôtel des Trois-Piliers, appartenaient au même propriétaire, l'Hôtel-Dieu, en quoi consista la transformation opérée par André Pajot, de 1505 à 1508?

Aux termes du bail de 1505, le preneur s'engageait à faire élever, dans un délai de trois ans, « un corps d'ostel neuf, sur le devant, de la valeur de 400 livres tournois ». Pouvait-il dépenser cette somme, soit environ 10,000 francs de nos jours, sur la seule portion du bâtiment qu'il occupait, c'est-à-dire sur l'hôtel du Pilier, qui portait sur un pilier et demi? Et, en supposant même qu'il le pût, le second immeuble, c'est-à-dire l'hôtel des Trois-Piliers, dont la façade était beaucoup plus considérable, n'allait-il pas, restant ce qu'il était, avoir à souffrir du contraste et paraître fort amoindri et défectueux par comparaison? D'où je conclus qu'on tourna la difficulté en reconstruisant dans le goût du seizième siècle toute la façade des deux immeubles, mais en conservant des bâtiments primitifs ce qu'il n'était pas nécessaire de détruire, et notamment les quatre piliers. La façade des deux hôtels fut dès lors celle d'un bâtiment unique, appartenant à un seul propriétaire, l'Hôtel-Dieu, mais qui continua longtemps encore à être subdivisé en deux habitations occupées par des locataires distincts.

Si l'on considère avec attention les piliers qui supportent la partie antérieure de la construction actuelle (voy. pl. II), on reconnait aisément qu'ils sont les restes d'une construction plus ancienne.

Il est probable, en effet, que les deux hôtels primitifs étaient construits entièrement en pierre, peut-être même que les piliers n'étaient que les supports ou piles des arcades, à section carrée, supportant les nervures des étages supérieurs, comme on en voit encore dans certaines villes du Nord et de l'Est.

On voulut conserver ces arcades quand on reconstruisit l'hôtel, au commencement du seizième siècle; mais alors on altéra leur forme, et l'on changea les piliers en colonnes cylindriques avec chapiteaux ornés de fleurs de lis et de rinceaux. Les fûts eux-mêmes furent ornés d'un réseau dont les mailles furent décorées de fleurs de lis et d'écussons.

Cette transformation des piliers et le dégagement des ornements ont dû être faits sur place, sur le tas, comme disent les tailleurs de pierre. On ne pouvait pas, pour la solidité des pans de bois supérieurs, ne mettre que quatre poteaux; on en mit six, sans se préoccuper de les faire reposer, ainsi que les poutres intérieures du plancher, sur les piliers eux-mêmes. Mais on plaça sur les piliers un large et épais poitrail engagé dans les abaques des chapiteaux qui furent entaillés comme on le voit encore. Sur ce poitrail furent assemblés les poteaux et les têtes des poutres, et de la sorte on constitua un tout solide.

Il est certain que, si les piliers avaient été établis en même temps que la façade supérieure, on aurait pris une autre disposition : on les aurait certainement placés de manière à supporter directement la charge des poteaux et des poutres.

Ces piliers sont au nombre de quatre; celui qui appartenait entièrement à l'hôtel du Pilier, occupé par André Pajot, reçut naturellement la décoration la plus riche, qui consista dans les éléments suivants [1] :

Chapiteau. Une couronne fleurdelisée.

Fut. Moitié supérieure. — Sculptures comprenant :

I. Immédiatement au-dessous du chapiteau, huit écus entourant le fût, dont un est surmonté de la couronne royale, un second d'une ceinture à laquelle pend une bourse, et les six autres d'un listel ou

[1] Voir pl. XII.

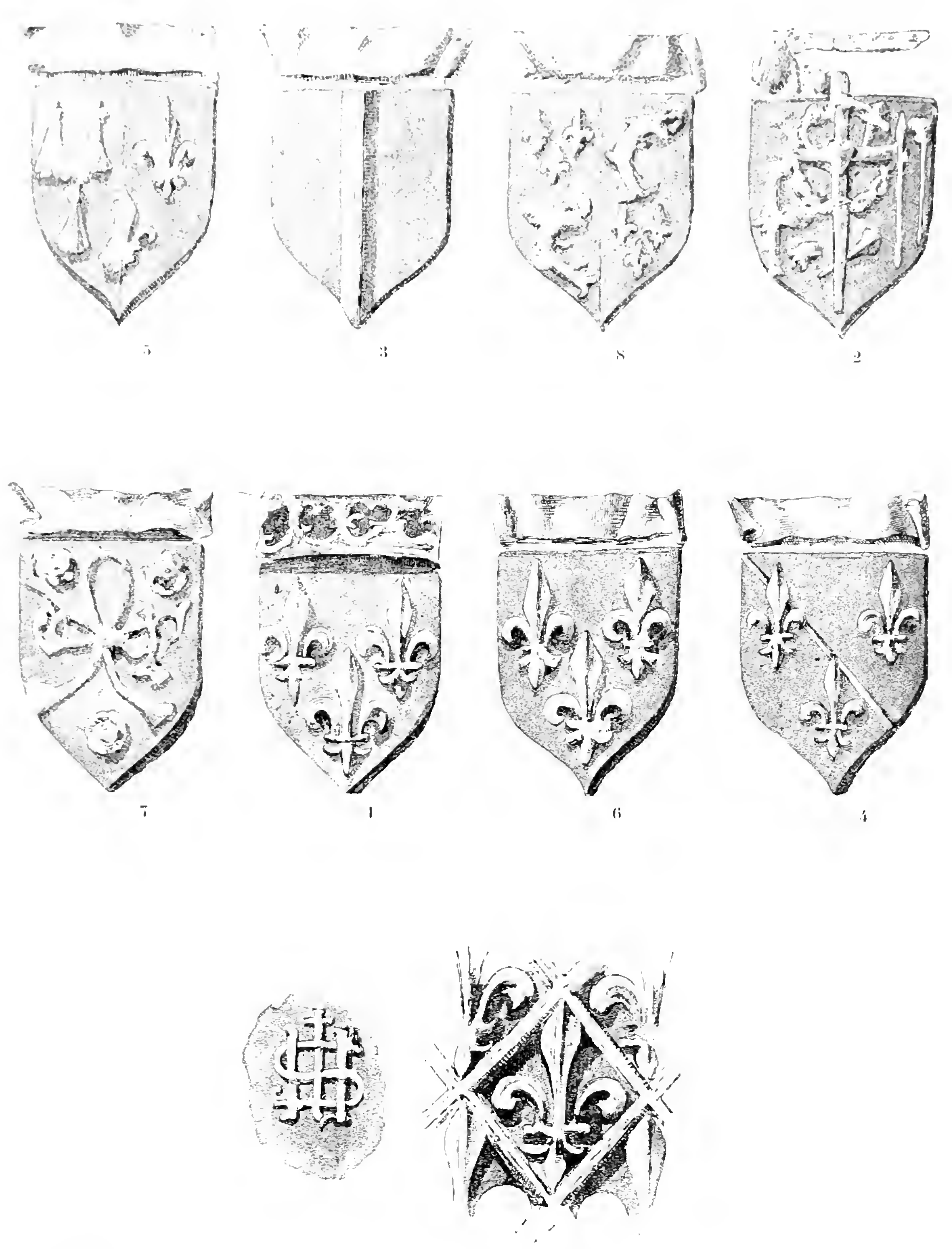


Planche XII

DÉTAILS DU PILIER ROYAL

cartouche destiné sans doute à recevoir une inscription, un chiffre ou un emblème. Ces huit écus portent les blasons suivants :

1° Armoiries royales. *Trois fleurs de lis surmontées de la couronne royale.*

2° Emblèmes des confrères de la Passion. Peut-être parce que l'immeuble appartenait à l'Hôtel-Dieu.

3° Beauvais. *De gueules au pal d'argent.*

4° Bourbon-Condé. *D'azur à trois fleurs de lis d'or brisé d'un bâton alaisé de gueules péri en bande.*

5° Anne de Bretagne. *Parti de Bretagne et de France.*

6° France.

7° Pajot [?].

8° Dauphin de France. *Écartelé de France et de Dauphiné.*

Il convient de remarquer que l'artiste qui sculpta les blasons n'avait qu'une connaissance imparfaite des règles de l'art héraldique, car, entre autres fautes, il commet celles-ci :

Dans le blason 4, le bâton pour être alaisé ne devrait pas toucher les deux flancs de l'écu.

Dans le blason 5, qui figure les armes de la reine Anne de Bretagne, on devrait lire *parti de France et de Bretagne.*

Dans le blason 8, le dauphin ne devrait pas être contourné.

Ceci établi, que peut signifier le blason 7, que j'interpréterais ainsi : *d'azur à la cordelière d'or mise en chevron reliant les deux lettres D et P, accompagné de trois roses, 2 en chef, 1 en pointe ?*

La famille Pajot portait *d'azur au chevron d'or accompagné de trois roses de même, 2 et 1* [1].

André Pajot était l'auteur de la restauration qui était exécutée, et il avait dans la ville une grande situation. N'était-il pas légitime qu'il consacrât le souvenir de ce qui avait été fait par ses ordres et à ses frais, en plaçant ses propres armes, capricieusement sculptées peut-être par l'artiste, à côté de celles de la famille royale, de la ville et de l'Hôtel-Dieu ? L'hypothèse est au moins vraisemblable.

II. Au-dessous des écus, un réseau en forme de losanges, aux mailles garnies chacune d'une fleur de lis royal, que remplacent dans la dernière rangée une fleur, qui peut être une rose, et le monogramme dont nous donnons la reproduction. (Voy. pl. III.)

[1] *Trésor héraldique* ou *Mercure armorial.* Charles Segoing. Paris, 1657.

Des traces de peinture encore apparentes permettent de conjecturer que tous ces ornements étaient peints, que, par exemple, les fleurs de lis étaient d'or sur champ d'azur.

Moitié inférieure. — Probablement, peintures décoratives.

Base. — Sans grande originalité, à socle polygonal, conforme au type suivi à la fin du quinzième siècle et dans les premières années du seizième.

Les trois autres piliers furent décorés à peu près de la même manière, mais ne portèrent pas d'écussons. Le dernier de ceux-ci fut un peu différent, quant au chapiteau du moins ; on verra plus loin pour quelle raison il en fut ainsi.

André Pajot, à qui maintenant il est temps de revenir, s'était donc établi à Beauvais. Il s'y trouva probablement fort bien et ne le quitta plus. De 1519 à 1522, il exerça les fonctions de maire de la ville[1]. Ce fut même lui qui, en 1520, « alla au devant du successeur de François Ier et de la Reine ». Mort en 1521, « il a été inhumé à Saint-Étienne, près la chaire[2] ».

En vertu du bail emphytéotique qui avait été consenti, ses héritiers occupèrent l'immeuble après sa mort. Appartenaient à sa famille : « François Pajot, conseiller au Parlement, 1549 ; Antoine Pajot, sieur de la Chapelle, maître des Requestes ; dont Marie Pajot, femme d'Alexandre Le Rebours, président en la Cour des Aydes ; il y a aussi le sieur Pajot du Plouy de la même famille, dont le sieur Pajot, président de la Monnoie ; dont les sieurs Pajot frères, conseillers en la Cour des Aydes, et Séraphin Pajot, évêque de Die[3]. »

En 1585, il ne restait plus que 59 ans à courir sur le bail de 1505, dont la durée devait être de 140 ans, et dont « Loïs Caron » avait pris la suite « au lieu de deffunct Andry Pajot ». Les religieux de l'Hôtel-Dieu assignèrent donc celui-ci, le 28 août de cette année, devant le lieutenant général et juge pour le civil en la ville, bailliage et comté de Beauvais, pour qu'il fût condamné à passer titre nouvel comme étant détenteur de l'hôtel du Pilier ainsi que d'une maison en la rue Guillecocq[4].

[1] *Supplément à l'Histoire du Beauvaisis*, par M. Simon. Liste des maires de Beauvais, p. 150.

[2] Victor Tremblay, *Dictionnaire topographique du département de l'Oise*, p. 126.

[3] Simon, *Additions à l'Histoire du Beauvaisis*, p. 27.

[4] Fonds de l'Hôtel-Dieu, B. 286.

Dix ans plus tard, le 12 décembre 1595, intervenait une transaction entre Blanche Allard, veuve d'honorable homme Jean Pajot, agissant tant en son nom que comme tutrice de Jeanne Pajot, leur fille, et aussi comme se portant fort d'honorable homme Mre Antoine Pajot, conseiller du Roi en son Grand Conseil, de M. Forestier et de dame Marguerite Pajot, sa femme, fille de Blanche Allard; Mre Jean Pajot, docteur en la Faculté de théologie; Mre Josse Pajot, conseiller du Roi au bailliage et siége présidial de Beauvais; Mre Philibert Pajot, licencié en lois, avocat en Parlement, enfants et héritiers de Jean Pajot et de Blanche Allard, d'une part; et Lucienne Dansse, veuve de Louis Caron, marchand, en son nom et au nom de ses enfants mineurs, et François Caron, d'autre part. Cette transaction avait pour but de mettre fin à un procès pendant entre les parties devant le lieutenant civil au bailliage et comté [1].

Il était convenu que Blanche Allart, èsdits noms, Jean, Josse et Philibert Pajot cédaient à Lucienne Dansse, èsdits noms, et à François Caron, qui en jouiraient seuls conformément au bail de 1505, « ung quart au total et encore trois septiesmes en un autre quart, ou aultrement tout et tel droit, part et portion » qui pouvaient appartenir auxdits Allard et Pajot « *en la maison et hostel où pend pour enseigne le Pillier royal* ». Ils se réservaient seulement « deux petites maisons et corps d'hostel en la rue des Asnettes », dépendant de l'hôtel du Pilier royal, et dont ils continueraient à jouir pendant la durée de l'emphytéose. De plus, la veuve Caron et François Caron payeraient une rente rachetable de « seize écus sol revenant à XLVIII livres ».

A la fin du seizième siècle, l'hôtel du Pilier, que l'on peut appeler à partir de 1508 l'hôtel du Pilier royal, est donc détenu par Lucienne Dansse et par son fils. Mais tous deux n'en sont que locataires. Voilà pourquoi, en mars 1599, Lucienne Dansse fait assigner l'Hôtel-Dieu quand le Chapitre de Saint-Michel lui réclame le payement de 36 sous parisis pour trois années d'arrérages de surcens [2]. Elle agit de même le 17 février 1600, quand le Chapitre de Notre-Dame du Châtel prétend lui faire payer une rente échue à la Saint-Jean-Baptiste de l'année précédente [3].

[1] Fonds de l'Hôtel-Dieu, B. 286.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*

Un peu plus tard, en 1604, l'hôtel est entre les mains de Claude Prévost, « marchant apoticquaire », qui avait épousé Marie Caron, fille de Louis Caron, lequel était héritier médiatement de feu « Maistre André Pajot » et de Mre Robert Viset, conseiller du Roi, président en l'élection de Beauvais, et de dame Jeanne Pajot, sa femme. Voilà pourquoi Claude Prévost assigne à comparaître devant le bailli du comté les religieux de l'Hôtel-Dieu, en janvier 1604 et en janvier 1612, quand on lui réclame le payement de rentes et de censives dues par les propriétaires de « l'hostel des Pilliers de pierre, sur le marché de Beauvais, joignant d'un costé à l'hostel où pend pour enseigne les Balances, d'un bout sur ledit marché », 1604, ou de la maison « où pend pour enseigne le Pilier roïal », 1612[1].

Mais à cette époque l'hôtel n'est plus subdivisé en deux habitations : il correspond, depuis l'extrême fin du seizième siècle, peut-être depuis 1596, à toute la façade que supportent les quatre piliers. Avant de le démontrer, il faut revenir en arrière et faire l'historique de celui des deux hôtels qui a été intentionnellement laissé de côté jusqu'ici, et à qui j'ai réservé le nom d'hôtel des Trois-Piliers.

Hotel des Trois-Piliers. — Il est rappelé, dans un traité du 31 août 1456[2], que « dès l'an mil quatre cens et vingt-deux deffunct Raoulin Drouart, en son vivant artiller, et Frémine, sa femme, encores vivant », demeurant à Beauvais, avaient « pris et retenu à tiltre de rente ou annuelle pension aux vies de eulx deux, de tous leurs enfans et du survivant de eulx tous, des maistre, frères et sereurs de l'Ostel-Dieu Saint-Jehan-Baptiste dudit Beauvais, qui leur eussent baillié, une grant maison de pierre, assise au marchié dudit Beauvais, joignant d'un costé à une autre maison que tient desdits de l'Ostel-Dieu Regnault Chastellain, tourneur, et d'autre costé à la rue Guillecoq », ainsi que deux petites maisons en la rue Guillecocq, le tout moyennant cent sous parisis de rente annuelle et à charge d'entretenir les lieux bien et suffisamment. Depuis cette époque Raoulin Drouart était mort, laissant « Frémine », sa veuve, « légatairesse universel », et un fils, nommé « Jean Drouart », ainsi qu'une fille, du nom de « Perrine ».

[1] Fonds de l'Hôtel-Dieu, B. 286.
[2] *Ibid.*

Par acte du 31 juillet 1466[1], Jean Drouart, « tourneur », marié à « Tassine », reconnait que les religieux de l'Hôtel-Dieu ont consenti à ce que lui, sa femme et leurs enfants après eux jouissent des immeubles ci-dessus désignés, moyennant le payement d'une rente annuelle de six livres parisis.

Vingt-quatre ans plus tard, Jean Drouart, « artillier », fils du précédent, reconnait, par acte du 11 mai 1490[2], « avoir prins et retenu à rente ou pension annuelle, dès maintenant jusques à quatre-vings ans prouchainement venant ensuivant et acomplis », les mêmes immeubles, qui avaient été occupés auparavant par « deffunct Jehan Drouart », son père. Il payera pour ce annuellemen huit livres parisis, et se chargera de l'entretien et des réparations.

Le même Jean Drouart, « marchant, artillier », reconnait, par acte du 17 juillet 1510[3], avoir « prins et retenu aux vies de luy, de Collechon, sa femme, et du survivant d'eulx..., et encore du jour du trespas du dernier deceddé jusques à quatre-vings-dix-neuf ans et quatre-vings-dix-neuf années faites, révolues et acomplies », les mêmes immeubles, notamment « une grande maison de pierre assize au marché de Beauvais, joingnant d'un costé Andry Pajot, esleu de Beauvais, à cause d'une grant maison appelée l'ostel des Pilliers,... d'autre costé au derrière dudict ostel des Pilliers et par devant sur la rue Guillecoq », à charge d'une rente de douze livres parisis.

En 1541, « Jehan Darie, l'aisné, Rogère Drouart, sa femme, Noël Emery, potier d'estain, et Cécille Drouart, sa femme », lesdites Rogère et Cécile filles et héritières « seulles et pour le tout de deffunctz Jehan Drouart, artillier, et Collechon Le Pelletier, sa femme », veulent continuer à jouir des immeubles désignés dans l'acte du 17 juillet 1510, à savoir du « corps d'hostel ouquel y a ung puys, communément appellé *l'hostel des Pilliers*,... au devant duquel y a trois pilliers, le troizième d'iceulx moictoyen entre lesdictz de l'Hostel-Dieu et le logis que tiennent d'eulx les hoirs de deffunct André Pajot, d'aultre costé au long de la rue Guillecoq dicte les Asnettes », de trois petites maisons et d'appentis sis en la

[1] Fonds de l'Hôtel-Dieu, B. 286.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*

rue Guillecocq. Mais les religieux n'y consentent pas, attendu, disent-ils, que le bail de 1510 est « vraye aliénation, par le moien de laquelle les dictz de l'Hostel-Dieu estoient grandement circonvenuz et déceuz, et n'en avoient pas à la moictié près de revenue par an que vallent lesdictz corps de maison et lieu dessus déclairez, considéré la situation et estendue d'iceulx ». Pour éviter d'entrer en procès, Rogère et Cécile offrent à l'Hôtel-Dieu de lui payer quatre livres de plus chaque année. Leur proposition est agréée, et, en conséquence, par acte du 25 janvier 1541 [n. s.], un nouveau bail emphytéotique est passé au profit de J. Darie, Rogère Drouart, Noël Emery et Cécile Drouart, lequel partira du Ier octobre 1540. Loyer : seize livres parisis.

En 1585, les héritiers de Jean Darie et de Noël Emery, « Claude Morant, orfèvre à Paris, Nicolas Lecat, Marion de La Fontaine, veuve de Jean-Pierre Castignon, Jeanne de La Fontaine, veuve de Thibault de La Treille, honnorable homme Pierre Darye, marchand, Quentin Floury, marchand, Simon Lenglès, Jean de Francastel, Pasquier Buffet, Huguette Langlès et autres », passent titre nouvel pour les immeubles ci-dessus indiqués, redevables « de six escuz deulx tiers, à quoy sont réduictz seize livres parisis de reddevance et loyer » stipulées dans le bail de 1540[1].

En 1591, visite est faite, à la requête d'Eustache Le Roy, maître et administrateur de l'Hôtel-Dieu, et de Pierre Darie, Quentin Floury et Pierre de La Treille, des immeubles dont ces derniers sont locataires, à l'effet de constater les réparations à exécuter. Du procès-verbal[2] dressé par les experts, Claude de Vienne et Antoine Dailly, charpentiers, Martin Candelou, maçon et « thuilleur », et autres, on retiendra seulement que la maison qui « faict le coing de la rue des Annettes est à deux estaiges » ; que le « corps de logis est disposé en deux partyes aboutant sur le marché, contenant en largeur sur ledict marché vingt-trois piedz huict poulces et en longueur sur ladicte rue des Annettes quarante et un pieds » ; qu'il touche « *au Pillier royal* » ; que « devant icelle maison y a trois pilliers de pierre quy soustiennent une saillye de ladicte maison sur ledict marché : et, à celluy du coingt, il est nécessaire de le des-

[1] Fonds de l'Hôtel-Dieu, B. 286.
[2] *Ibid.*

monter et le refaire parce qu'il y a deux assises de pierre rompues et cassées, et est en danger de tomber sy bientôt ou n'y mect remède; et pourra couster tant en matière que en peine d'ouvriers, en soy aidant des vieilles matières, la somme de six escuz sol; et aultant estiment lesdictz ouvriers » ; qu'enfin « ladicte maison est divisée en deux partz, dont l'une des partz est au long des *Pilliers royal,* et l'aultre part au long de la rue des Annettes ». Le renseignement fourni par ce procès-verbal au sujet des réparations à faire au pilier qui est à l'encoignure de la rue et de la place est à noter. Il explique, en effet, pourquoi ce pilier diffère aujourd'hui des trois autres. On voit qu'il n'a conservé qu'une partie de sa décoration primitive, celle qui avait le moins souffert antérieurement à 1591.

Le 8 février 1596[1], les héritiers Darie et Emery renoncent, au profit de l'Hôtel-Dieu, au bail de 1541, et ils confirment cette renonciation en 1599[2]. L'Hôtel-Dieu reprend alors possession de « *l'hostel des Pilliers,* assise sur le marché de Beauvais, jusques au coing de la rue de Billecoq, aultrement la rue des Annettes ». Et comme, à partir de cette époque, il n'est plus question de cet hôtel, il y a tout lieu de conclure de ce silence qu'il fut dès lors réuni à l'hôtel du Pilier et occupé par les mêmes locataires. Les premiers de ces locataires semblent avoir été Lucienne Dausse, puis Claude Prévost, dont il a été parlé ci-dessus.

C'est en effet à Lucienne Dansse[3] que le Chapitre de Notre-Dame du Châtel s'adresse en 1600, lui réclamant le payement de 104 sous parisis « pour une année de rente eschue au jour Sainct Jehan-Baptiste dernier passé ». A quoi correspond cette rente? Sans doute à la redevance de 100 sous parisis dont il a été question dans l'acte du 26 octobre 1314, redevance perpétuelle qui était assise sur l'hôtel du Pilier, et à celle de 2 sous 6 deniers parisis dont il a été question à la date du 7 octobre 1342, qui était assise sur l'hôtel des Trois-Piliers, soit au total 102 sous 6 deniers.

C'est encore de cette redevance qu'il sera question le 19 octobre 1661[4] : « Cent un solz parisis » pour une maison et ses dépen-

[1] Fonds de l'Hôtel-Dieu, B. 286.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*
[4] Archives départementales de l'Oise, fonds de Notre-Dame du Châtel.

dances, *à l'enseigne du Pilier royal*, « joignant d'un costé à la maison où pend pour enseigne les Balances, d'aultre costé à la maison qui fait le coing de la rue des Asnettes », pour laquelle il est aussi dû 2 sols 6 deniers parisis, soit au total 103 sous 6 deniers.

Autre preuve. Le 16 juin 1657 [1], notification est faite que pardevant Pierre Houppin et Nicolas Havyn, notaires royaux à Beauvais, le maître et administrateur de l'Hôtel-Dieu a reconnu qu'il doit, en cette qualité, comme possesseur « d'une maison se consistant en plusieurs corps de logis, courtz, puis, caves, escuries, jardin, lieu et pourpris, ainsy qu'il se comporte, séant audit Beauvais, sur le marché, *appellée l'hostel des Pilliers roial,* appartenant audit Hostel-Dieu, joingnant d'un costé à la rue des Annettes, d'aultre costé à l'hostel où est pour enseigne les Balances, d'un bout, pardevant, sur ledict marché, d'autre bout, par derrière, à une ruelle conduisant de ladicte rue des Annettes à la rue de l'Escu », un surcens de 10 sous parisis au profit du chapitre de Saint-Michel de Beauvais. Lorsque, soixante-quatorze ans plus tard, l'Hôtel-Dieu passera titre nouvel dudit surcens au profit de cette collégiale, à raison du même immeuble, portant alors pour enseigne « *les Trois-Pilliers royaux* », la désignation ne sera modifiée que sur un point : l'immeuble sera déclaré joindre « d'un costé aux maisons dudit Hostel Dieu donnant sur la rue des Annettes, d'autre costé à l'hostel des Balances [2] ». C'est qu'en effet, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, l'hôtel des Piliers cessa de faire le coin de la place et de la rue.

Il n'y a donc plus à s'occuper, à partir de la fin du seizième siècle, que de l'hôtel des Piliers correspondant à toute la façade de l'hôtel actuellement existant. Le corps de l'hôtel fait saillie; cette saillie porte sur quatre piliers; l'un de ces piliers forme l'encoignure de la rue des Annettes, et il diffère des piliers voisins : 1° en ce qu'il a subi des réparations à la suite de la visite de 1591; 2° en ce que l'on avait ménagé dans la partie supérieure du fût et dans le chapiteau une niche, dans laquelle était placée une statue de la Vierge qui, plus tard, quand l'hôtel des Piliers cessera de

[1] Archives départementales de l'Oise, fonds du chapitre de Saint-Michel de Beauvais, 1657-1731.

[2] *bid.*

former le coin, sera forcément déplacée, pour être appliquée, sans goût, sur la façade de l'hôtel, à l'endroit où elle se trouvait encore en 1887. Cette statue en bois avait bien été faite pour la décoration de l'hôtel, car la console sur laquelle elle posait portait le blason qui a été décrit sous le numéro 7, c'est-à-dire, croyons-nous, les armes d'André Pajot.

Hotel des Piliers. — On a vu qu'en 1604 et en 1612 cet hôtel — composé de l'hôtel du Pilier et de l'hôtel des Trois-Piliers — est occupé par Claude Prévôt, Marie Caron, Robert Viset et Jeanne Pajot, héritiers médiats d'André Pajot.

Le 16 mars 1629 [1], ceux-ci passent titre nouvel au profit de l'Hôtel-Dieu, et s'engagent à continuer le payement du loyer de 15 livres tournois indiqué dans le bail de 1505, qui ne doit expirer qu'en 1644. Mais, et ce détail est significatif, le corps de l'hôtel est déclaré avoir en « largeur, par devant, sur le marché trente-huit pieds environ ». C'est donc bien toute la façade de l'immeuble prise dans son entier, puisque celle de l'hôtel des Trois-Piliers, considérée isolément, était déclarée, dans l'acte du 25 janvier 1541, avoir 26 pieds et demi de large, qui se trouvent réduits dans la visite de septembre 1591 à 23 pieds 8 pouces. Évidemment la différence, soit environ 3m,80 ou 12 pieds, s'appliquait à la façade de l'hôtel du Pilier.

Le bail fut continué par Claude et Louis Prévost, fils et héritiers de Claude Prévost et de Marie Caron ; une sentence du bailli de la comté-pairie les condamna, le 14 décembre 1637 [2], à passer titre nouvel comme possesseurs de « *l'hostel des Pilliers royal* » et de trois petites maisons en dépendant, situées en la rue des Aunettes.

En 1642, l'immeuble était dénommé « *la maison et hostel des Pilliers roiaux* » dans une quittance de 250 livres et 2 sous pour livre, somme payée par l'Hôtel-Dieu à raison du bail emphytéotique de 1505.

Quand ce bail expira en 1644, l'immeuble fut loué, le 21 janvier [3], pour une durée de neuf ans à partir du 1er août suivant, à François Dubus, hôtelier; ce n'était plus au prix de 15 livres tournois par an, mais bien moyennant un loyer de 435 livres tour-

[1] Fonds de l'Hôtel-Dieu, B. 286.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*

nois, ce qu'explique parfaitement ce qui a été précédemment démontré.

La veuve de François Dubus, « Margueritte Pallin », obtint de l'Hôtel-Dieu un nouveau bail de neuf ans, moyennant un loyer de 450 livres, le 9 décembre 1652 [1].

Nouveau bail de neuf ans à la même, le 21 octobre 1661, dans les mêmes conditions [2].

En 1689 [3], bail pour six ou neuf ans, à partir du 1er août 1690, à Marguerite Dubus, veuve de Nicolas Froment, en son vivant maître chirurgien à Beauvais, moyennant un loyer de 390 livres, les charges et l'entretien : l'immeuble tient alors « d'un côté à l'hôtel des Balances, d'autre aux bailleurs, à cause de la maison où est demeurant Pierre Chevalier, et de leurs autres maisons de la rue des Annettes, d'un bout par devant sur ledit marché, d'autre bout par derrière à la rue allant du pont des Annettes à l'hostel de Sainct-Christofle ».

A cette époque, en effet, l'hôtel des Piliers ne forme plus l'encoignure. Vers 1669, toute une série de maisons nouvelles, construites sur un plan uniforme, s'élève dans la rue des Annettes [4], entre la rue des Camionneurs [5] et la place, sur les terrains appartenant à l'Hôtel-Dieu. Pour cela, on a diminué la largeur de la rue des Annettes, ainsi qu'il résulte de l'acte suivant :

« Le lundy treizième may mil six cent soixante-neuf, en la présence de vénérable et scientifique personne messire Nicolas Lévesque, trésorier de l'église cathédrale de Beauvais, vicaire général de monseigneur l'évesque et comte dudit Beauvais, et de vénérables et discrettes personnes Mes N. Le Roy et N. Nolan, chanoines, députez de messieurs du chapitre d'icelle église, les sieurs Anthoine Le Roy et Raoul Le Barbier, anciens maires et députez pour le corps et maison de ville, d'une part; et, d'autre part, de religieuse personne, Frère Germain Lempereur, prêtre, supérieur régulier, maistre et administrateur dudit Hostel-Dieu, représentant et agissant pour toute la communauté de ladite maison, mesurage

[1] Fonds de l'Hôtel-Dieu, B. 286.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*
[4] Aujourd'hui rue de la Madeleine.
[5] Aujourd'hui rue Nicolas Godin.

a été fait par Anthoine Morel, maistre charpentier, et Denys Lévesque, maistre masson, demeurant à Beauvais, où l'on a recognu que depuis le posteau cornier de la maison du *Pilier royal* jusques au posteau cornier de la maison de deffunct Toussainct Fournier, la rue des Anettes comprise, il se trouve une quantité de trente-cinq pieds mesure de ville et quatre poulces avec, et que, pour faciliter une entrée suffisante pour passer par ladicte rue deux charettes ensemble cotte à cotte, il convenoit donner quinze pieds de largeur à laditte rue, pour aller gagner à ligne droitte par mesme largeur jusques au poteau cornier de la maison de Nicolas des Moulins, tailleur d'habits. En suitte de quoy, on auroit mesuré la longueur des maisons appartenantes audit Hostel-Dieu dans ladite rue, que l'on a trouvé se monter à deux cens vingt pieds, sans y comprendre la saillie portant sur les pilliers de pierre qui est sur le marché. Et l'on a trouvé à propos de construire un bastiment tout au long de ladite rue, pour y estre partagé en quinze logemens, chacun d'environ quatorze pieds de largeur et face sur rue et de seize pieds de profondeur, et de quatre pieds de cour à ceux qui en pourront avoir, pour y recevoir les eaux et faire les puits nécessaires. Il a esté remarqué qu'il est expédient que l'édifice qui regarde sur le marché, prenant le *Pilier royal* jusques à l'encoignure, soit eslevé plus haut que le reste, tant pour une plus grande commodité et bienséance comme afin de pouvoir aiguiller dans les entrebandes et autres pièces dudit Pilier royal [1]. »

Ce fut alors que l'on construisit les deux immeubles qui séparent l'hôtel des Piliers de la rue des Annettes. Un plan et un devis conservés dans les archives de l'Hôtel-Dieu [2] prouvent que sur cet emplacement il avait été question un instant de « faire construire et eslever un corps de logis sur le coing du marché à la rue des Annettes, de pareille structure que la moitié du corps de logis de l'hôtellerie du Pilier royal, qui aura un pignon advancé sur le marché, et posé sur un pilier de pierre de taille, comme les autres qui soustiennent ladite hostellerie, ce qui fera une très agréable symétrie et très bel aspect sur le marché ». La disposition à laquelle on s'arrêta fut moins heureuse; elle subsiste encore aujourd'hui.

[1] Fonds de l'Hôtel-Dieu, B. 267 et 286.
[2] *Ibid.*

Pour ne pas étendre outre mesure cette notice déjà longue, arrivons tout de suite à l'époque de la Révolution. « La maison et hôtellerie à laquelle pendent pour enseigne *les Pilliers royaux* », et qui tient « d'un côté audit Hôtel-Dieu, à cause de la maison occupée par le sieur Tassart et autres, d'autre côté aux hoirs de Pierre Hersent [hôtel des Balances], d'un bout par derrière à la rue des Camionneurs, et d'autre bout par devant à la grande place », est alors occupée par Jean-Baptiste Daniel, aubergiste, et par Marie-Jeanne-Julie de Coste, sa femme, auxquels un nouveau bail pour neuf années, commençant le 1er août 1789, a été consenti par les administrateurs de l'Hôtel-Dieu, le 18 mars 1787; loyer 800 livres.

Le 18 pluviôse an VI (6 février 1798), nouveau bail, au profit des mêmes, pour une durée de neuf ans, à partir du 1er août suivant, du même immeuble, situé « place Nationale, numéro 386, section du Midy », qualifié de « maison et auberge, à laquelle sont posés pour enseigne les Pilliers, dépendant de l'hospice des malades de Beauvais »; loyer 1,450 livres.

Autre bail pour neuf ans, au profit des mêmes, le 24 janvier 1807; loyer 1,200 livres.

Autre bail pour neuf ans, à dater du 1er août 1816, passé le 17 décembre 1814, au profit de « André Arpillère, chef des employés aux marchés de Beauvais », et de Madeleine-Julie Girard, sa femme; loyer 1,500 livres.

Ce fut seulement en 1823 que l'administration des hospices de Beauvais aliéna cet immeuble. Le 10 mars de cette année, il fut vendu par adjudication la « maison à usage d'auberge portant maintenant pour enseigne *les Pilliers* et le numéro 386, située à Beauvais, sur la grande place de l'Hôtel-de-Ville, vis-à-vis la Fromenterie, ayant été dans les temps les plus reculés appelée *la maison du Pilier de pierre*, puis, à une époque plus rapprochée, *la maison des Piliers royaux* », actuellement occupée par M.-J. Girard, veuve d'André Arpillière. Elle fut adjugée, au prix de 34,800 francs, à Jean-Baptiste Mallon, employé à Paris, rue Saint-Jacques, qui déclara pour command Pierre-Nicolas Lévêque, aubergiste, et Marie-Françoise-Rosalie Mallon, sa femme, demeurant à Beauvais, rue Saint-Martin.

Les nouveaux acquéreurs vendirent l'hôtel, le 13 février 1843, à Jean-Baptiste Mallon, directeur de l'hospice de la vieillesse à

Bicêtre, au prix de 35,000 francs. Il appartint depuis à MM. Gence et Moncomble, à la suite d'une adjudication faite le 6 janvier 1850, puis à M. Louis-André Gence seul, à qui M. Paul-Théodore Moncomble, copropriétaire de l'hôtel, céda ses droits le 10 mars 1858; ensuite à M. François-Stanislas Régnier, par adjudication du 6 janvier 1883. Enfin, il a été adjugé à M. Paul Damez, au mois de septembre 1887.

Sur la façade de l'immeuble, à la hauteur du premier étage, ont été apposées, en 1889, deux plaques, dont voici la teneur :

A gauche :

MAISON HISTORIQUE
ÉDIFIÉE EN 1268
Sous le règne de Saint Louis.

RESTAURÉE EN 1887
Selon le vœu des Antiquaires de Beauvais.

A droite :

DOMUS AD PILLARES
1268

LES PILLERS DE PIERRE 1314	L'HOSTEL DU PILIER ROYAL 1508

L'HOSTEL DES PILLIERS ROYAL
1637.

Après avoir pris connaissance de cette notice, on estimera sans doute que l'hôtel des Piliers, dont j'ai essayé de reconstituer l'histoire, n'est pas l'un des moins curieux de la ville de Beauvais, tant pour la décoration de sa façade que pour les souvenirs qui s'y rattachent; qu'il est donc à bon droit classé au nombre des Monuments historiques, et que l'administration des Beaux-Arts a été heureusement inspirée en faisant prendre en 1888, pour être exposé au Musée du Trocadéro, un moulage de ces piliers.

E. Couard-Luys,
Archiviste du département de Seine-et-Oise,
ancien Archiviste du département de l'Oise,
Correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts, à Versailles.

XVI

LES SUBVENTIONS ACCORDÉES AUX ARTISTES

PAR LES GOUVERNEURS DES PAYS-BAS

AU DIX-SEPTIÈME SIÈCLE

Les Arts avaient trouvé, dès le douzième siècle, dans les Pays-Bas, un terrain propice pour se développer et fleurir dans tout l'épanouissement qu'ils pouvaient avoir au moyen âge. La richesse des villes commerçantes de Bruges, d'Ypres, de Lille, de Gand et plus tard d'Anvers, avait attiré dans leurs murs les artistes de tous genres, architectes, peintres, sculpteurs, miniaturistes et musiciens, qui trouvèrent en même temps à exercer leurs talents dans les nombreuses et puissantes abbayes disséminées sur le sol des Flandres. Leurs œuvres, réservées presque exclusivement dans le principe aux grands seigneurs, aux bourgeois opulents et aux membres du haut clergé régulier et séculier, se multiplièrent bientôt assez pour se répandre dans les classes moyennes des villes, composées de négociants et d'artisans éclairés. C'est à leur profusion que l'on doit la formation rapide du goût public, si nous pouvons employer cette expression. Aussi les Flandres étaient-elles, si l'on en excepte peut-être l'Italie, les plus avancées au point de vue artistique de toutes les contrées de la chrétienté, quand elles passèrent sous la domination des ducs de Bourgogne. Les savants travaux de MM. Delaborde, Pinchard, Heine, etc., ont fait ressortir quelle avait été l'influence de la cour de ces princes et de leurs successeurs dans le gouvernement des Pays-Bas, sur le développement des Arts aux quinzième et seizième siècles dans les provinces qui les composaient. Au dix-septième siècle, les gouverneurs espagnols ne semblent pas avoir négligé la tâche glorieuse que leur avaient léguée leurs prédécesseurs. Sans prétendre en attribuer exclusivement le mérite à leur sollicitude pour les Arts, il est permis

cependant de constater qu'avec les noms de Rubens et de Van Dyck, les artistes des Pays-Bas font bonne figure au milieu de ceux du grand siècle.

Les mentions de subventions accordées à des peintres, à des architectes, à des sculpteurs et à des musiciens, que nous allons relever dans les comptes de la Recette générale de 1595 à 1699, sont encore plus nombreuses que celles délivrées aux littérateurs et aux savants. C'est que les Pays-Bas étaient avant tout, comme nous l'avons dit, la terre classique des Arts. On peut même remarquer que presque tous les artistes encouragés sont autochtones, à l'encontre des littérateurs et des savants, dont beaucoup étaient des étrangers venus accidentellement à Bruxelles.

En 1596, Raphaël Coxcie, fils de Michel Coxcie, de Malines, le célèbre peintre de la première moitié du seizième siècle, et Ghisbrecht van Veen, frère d'Othon van Veen, plus connu sous le nom d'Otho Venius, premier maître de Rubens, reçoivent 332 livres, « assavoir 254 livres 10 sols audict Raphaël Coxcie, si comme les 240 livres pour quatre peintures qu'il avoit faict à l'ordonnance de Sa Magesté (Philippe II), des représentations de la personne d'icelle, de feues ses bonnes compaignes dames Isabella et filles de France et d'Austrice, et sa fille dame Isabella-Claria-Eugenia, l'infante d'Espaigne; item, cinq livres pour les toilles des dictes paínctures, et 4 livres 10 sols pour la casse de bois pour transporter icelles painctures, et les restans 78 livres audict Gisbrecht van Veen, pour avoir pourtraict la personne de mondit seigneur le cardinal (le cardinal Albert d'Autriche, plus tard relevé de ses vœux pour épouser l'infante Isabelle) en sa grandeur, compris trois livres dicte monnoie pour la custode de fer blancq, avec le baston sur lequel ladicte paincture estoit enrollée et encloze en icelle custode, lesquelles painctures avoient esté envoyées en la ville de Namur à Messire Joost Henrich von Witzleben, visconte de Uppergeim, du conseil du duc Frédéricq-Guillaume de Saxe, administrateur de l'Électorat, pour luy présenter de la part de Sa Magesté[1] ».

Raphaël Coxcie eut le titre de peintre de Philippe II, et Ghisbrecht ou Gilbert van Veen a joui au commencement du dix-

[1] *Archives du Nord,* B. 2758, t. V de l'inventaire sommaire, p. 353 (2e col.) et 354 (1re col.).

septième siècle d'une grande réputation comme portraitiste. Ces deux artistes furent dans cette circonstance chargés de peindre des portraits officiels pour la cour de Saxe. Le prix des quatre tableaux représentant le roi Philippe, ses deux femmes Isabelle ou Élisabeth de France, fille de Henri II, et Isabelle d'Autriche et le cardinal Albert d'Autriche, ne s'élève pas à plus de 320 livres, déduction faite des frais accessoires, soit à environ 78 livres par toile, valant approximativement 500 francs de nos jours, somme qui paraîtra assurément peu considérable. Deux ans plus tard, on alloue aux mêmes peintres une somme de 142 livres pour les portraits des feues reines Marie de Portugal et Marie Tudor d'Angleterre, première et seconde femme de Philippe II, destinés aussi à la cour du duc Frédéric-Guillaume de Saxe [1].

En 1601, Ghisbrecht van Veen reçoit 500 livres en acompte de ce qui lui est dû pour les deux portraits des archiducs Albert et Isabelle, offerts de la part de Leurs Altesses à Charles-Philippe de Croy, marquis d'Havré [2]. En 1603, ce peintre est chargé, comme le sera plus tard Rubens, d'une mission diplomatique dont l'objet doit, dit le compte, rester secret. Il reçoit à cette occasion 150 livres et, en outre, 373 livres, complément de la somme de 873 livres, montant du prix des deux portraits des archiducs Albert et Isabelle offerts au marquis d'Havré [3]. Enfin, en 1604, il peint encore les mêmes personnages dont les portraits sont envoyés au roi d'Angleterre Jacques I^er^, tandis que ceux du roi d'Espagne Philippe III et de sa femme Marguerite d'Autriche sont offerts encore au marquis d'Havré, premier chef des finances des Pays-Bas. Ces quatre toiles lui sont payées 803 livres 10 sols, y compris « la custode pour transporter lesdictes painctures vers ledit Angleterre [4] ». Quoique, d'après Siret, Ghisbrecht van Veen ne soit mort qu'en 1628, on ne rencontre plus aucune mention de son nom dans les comptes de la Recette Générale à partir de 1604. En revanche, on voit figurer dans celui de 1617 un peintre du nom d'Octavio van Veen, gratifié de 1,250 livres « que Leurs Altèzes luy avoient tauxées et accordées pour la paincture que par leur ordre il avoit faict de cer-

[1] *Archives du Nord*, B. 2770, t. V, p. 366 (2^e^ col.) et 367 (1^re^ col.).
[2] *Ibid.*, B. 2788, t. VI, p. 5 (2^e^ col.).
[3] *Ibid.*, B. 2800, t. VI, p. 16 (1^re^ col.).
[4] *Ibid.*, B. 2802, t. VI, p. 16 (1^re^ col.).

tain tableau avecq les deux feuilles que icelles avoient faict faire à l'honneur de Monsieur Saint-Georges et faict mectre sur la chambre de la confrérie de la grande gilde des arbalestriers en la ville de Bruxelles, avecq les effigies de leurs personnes, lequel tableau Leurs dictes Altèzes avoient faict visiter et estimer par leur architecte Wensel Cobbergner qui l'avoit estimé valoir 1,200 livres, parmy la dorure des moulures, néantmoins avoient Icelles accordé audict Octavio Veen, pardessus lesdits 1,200 livres, pour ladicte dorure, 50 livres [1] ».

Le *Dictionnaire des peintres* de Siret ne mentionne aucun artiste de la nombreuse famille des van Veen, portant le prénom d'Octavio. On pourrait supposer qu'Otto van Veen chercha, à son retour d'Italie et après son passage à l'atelier de Zucchero, à donner à son prénom une tournure moins germanique et le transforma à la romaine en celui d'Octavio. Dans ce cas Octavio van Veen du compte de 1617 serait le même peintre que le célèbre Otto Venius, le premier maître de Rubens. Il est juste pourtant de faire remarquer que le tableau ou plutôt le triptyque décrit ci-dessus ne figure pas dans le catalogue des œuvres de cet artiste. Le prix dont il est payé (1,200 livres) indique d'un autre côté, par son chiffre élevé pour l'époque, qu'il devait être l'œuvre d'un peintre éminent. Si l'on rejette cette hypothèse, il faut admettre l'existence simultanée, au commencement du dix-septième siècle, de quatre frères van Veen : Otto, Ghisbrecht, Pierre et Octavio. Tous les quatre auraient travaillé presque en même temps pour la cour des Archiducs et seraient morts aussi à une année ou deux d'intervalle, car leurs noms n'apparaissent plus à partir de 1628.

Quoi qu'il en soit, cet Octavio van Veen reçoit encore, en 1621, une somme de 1,000 livres, « pour avoir painct deux tables pour mectre à l'hermitage des Pères Carmélites prez Namur, représentant les personnes de Leurs Altèzes (les archiducs Albert et Isabelle), en forme de hèremites [2] », puis, en 1628, celle de 75 livres « en don une fois [3] ». C'est la dernière mention que nous ayons du nom de ce peintre, et, comme Otto Venius est mort en

[1] *Archives du Nord*, B. 2890, t. VI, p. 86 (2e col.).
[2] *Ibid.*, B. 2913, t. VI, p. 104 (1re col.).
[3] *Ibid.*, B. 2951, t. VI, p. 121 (2e col.).

1628, il semble très probable qu'Octavio et Otto van Veen ne sont qu'un seul et même artiste.

On voit figurer dans le compte de 1596 une somme de 2,513 livres 5 sols délivrée à Herman Vermeeren, tapissier-mayor du cardinal Albert d'Autriche, gouverneur des Pays-Bas, pour l'achat « de 15 chambres et un quart de tapisserie de cuyr doré, or sur or, et or sur argent », qui ont été employées à garnir les appartements de l'Archiduc à Bruxelles, comprenant la chambre à coucher, un petit salon à côté de l'antichambre, l'antichambre, la grande salle a manger et la chambre du conseil d'État. L'ensemble de ces tentures de cuir de Cordoue comprenait 820 peaux carrées, sans compter les bordures; 400 livres sont payées en même temps à Cornille Spillers, aide du garde-joyaux de Sa Majesté, pour la réparation des tapisseries de haute lisse les Ages de l'homme et les Douze Pairs de France, conformément au traité passé à ce sujet avec Jean Breuchelinck. Ce maître tapissier de Bruxelles est bien connu par les œuvres remarquables qu'il a laissées. Il mourut en 1596, mais sa veuve Gertrude Waghemans et son fils Guillaume continuèrent à travailler à la restauration des grandes tapisseries de la Cour[1].

C'est en 1596 aussi que l'Archiduc fit acheter et déposer au garde-meuble un tour d'acier avec une dent d'ivoire pesant 18 livres et quart et 30 livres d'ébène, pour qu'un tourneur, fort réputé alors pour son adresse et son goût, Simon Dalphin, puisse exécuter les différents objets qui lui seront commandés[2].

Un sculpteur célèbre au seizième siècle, Jacques Jonghelinck, d'Anvers, l'auteur du mausolée de Charles le Téméraire dans l'église Notre-Dame de Bruges et de la statue équestre du duc d'Albe dans la citadelle d'Anvers, non seulement vivait, mais travaillait encore à cette époque. On le voit recevoir en 1598 : 1° 200 livres « en tant moins et à bon compte de certaine statue de bronze qu'il debvoit faire pour le service de Sa Magesté, à mectre dessus la nouvelle fontaine en la feuillée de la Court d'icelle Magesté[3] » ; 2° 300 livres « pour la livraison d'ung Cupido de bronze avecq son pied de stal et quatre imaiges qu'il avoict faict,

[1] *Archives du Nord,* B. 2758, t. V, p. 354 (1re et 2e col.).
[2] *Ibid.*, p. 355 (1re col.).
[3] *Ibid.*, B. 2770, t. V, p. 366 (1re et 2e col.).

aussi pour placer au-dessus de la nouvelle fontaine du parc de la Cour à Bruxelles » ; 3° 43 livres pour l'achat de l'argent nécessaire et la façon d'un nouveau sceau et contre-sceau, servant pour le conseil privé de Sa Majesté, gravé aux armes de la Sérénissime Infante [1]. Jacques Jonghelinck était alors, en effet, *wardein*, c'est-à-dire garde de la Monnaie royale à Anvers et graveur des sceaux des gouverneurs des Pays-Bas. Il fut, en 1601, remplacé dans ces dernières fonctions par son neveu Sybrecht Waterloos qui les occupa pendant toute la première moitié du dix-septième siècle [2].

On remarque aussi dans le compte de 1598 une dépense de 230 livres 15 sols payés à François Swerts, marchand tapissier à Anvers, pour la fourniture de six pièces de *guardemises* d'or et d'argent faisant une chambre et demie, destinées au « parement d'une chambre en la cour de Sa Mageste à Bruxelles [3] ».

L'année suivante, les Archiducs achètent de Pierre van den Trille, aussi marchand tapissier à Anvers, pour le prix de 5,465 livres, deux chambres de tapisseries, « l'une à boscaige avec poésie contenant 8 pièces et 224 aulnes quart et demy, à 12 livres 5 sols l'aulne, et la seconde avecq les Sept Planètes, contenant aussi huict pièces et 224 aulnes ung quart et demy à 12 livres l'aulne » ; puis, au prix de 3,015 livres, une autre chambre de tapisserie représentant l'Enfant prodigue, contenant 225 aunes [4]. Il existe au Musée de Cluny une belle tapisserie du quinzième siècle représentant l'histoire de l'Enfant prodigue et provenant des Pays-Bas. Mais comme ce sujet a été plusieurs fois traité par les haute-lissiers du moyen âge, on ne saurait affirmer que la tapisserie du Musée de Cluny fût bien la même que celle mentionnée dans le compte de 1598.

Le service funèbre que l'on célébra à Bruxelles à l'occasion de la mort du roi d'Espagne, Philippe II, fut l'occasion de dépenses assez considérables afin d'ériger un catafalque dans l'église Sainte-Gudule. Deux artistes, dont les talents semblent avoir été beaucoup appréciés à cette époque, quoique la postérité n'ait conservé le souvenir d'aucune de leurs œuvres éphémères,

[1] *Archives du Nord*, B. 2770, t. V, p. 366 (1re et 2e col.).
[2] *Ibid.*, B. 2788, t. VI, p. 2 (1re et 2e col.).
[3] *Ibid.*, B. 2770, t. V, p. 366 (2e col.).
[4] *Ibid.*, B. 2776, t. V, p. 371 (2e col.) et 372 (1re col.).

prirent une grande part à la décoration de ce monument funèbre. Ce furent le peintre Josse de Beckbergen, qui avait la spécialité de reproduire les armoiries et les écussons héraldiques les plus compliqués, et le brodeur Antoine de la Barre, qui confectionnait avec goût et habileté les bannières [1]. Leurs noms figurent souvent dans les Comptes du commencement du dix-septième siècle à propos des cérémonies de ce genre. Le fils de Josse Beckbergen fut aussi peintre héraldique et roi d'armes des Archiducs et de leurs successeurs [2].

En 1600, le peintre François Pourbus, dit le Jeune, fils de François le Vieux, qui appartenait à une famille ayant donné à la Flandre depuis un siècle des artistes vraiment remarquables, travailla à la cour de Bruxelles et reçut 620 livres « pour paincturés faites pour Leurs Altèzes dont elles sont contentes [3] ». Il est regrettable que ces peintures ne soient pas plus explicitement indiquées; on ne peut que faire des conjectures à cet égard. Comme Pourbus est l'auteur des portraits des archiducs Albert et Isabelle, conservés au Musée de Stockholm, il est permis de supposer qu'il a été chargé de les peindre pour la cour de Suède, comme nous avons vu Raphaël Coxcie et Ghisbrecht van Veen en exécuter pour le duc de Saxe, et les 620 livres qu'il toucha alors représenteraient le montant de ses honoraires.

Jean Breuchelink répara, en 1601, les tapisseries des appartements des Archiducs, et il est assez extraordinaire de voir que ce travail, auquel il consacra 47 journées, lui fut payé seulement 75 livres [4]. La même année, on fit pour la cour de Bruxelles les acquisitions suivantes : 1° de R. Père en Dieu Jérôme Monceau, abbé de Saint-Adrien à Grammont, « une pièce de paincture représentant les Trois Rois », au prix de 2,100 livres; 2° de Pierre-Croon le Jeune, moyennant 137 livres, « certaine paincture sur toille de la haulteur d'environ dix pieds et en longueur aussi de dix pieds, en laquelle est dépeincte la Cène [5] ». C'est la seule fois que l'on rencontre dans les Comptes de la Recette Générale le nom de ce peintre, que ne mentionne pas le dictionnaire de Siret.

[1] *Archives du Nord*, B. 2776, t. V, p. 372 (1re et 2e col.), 373 (1re col.).
[2] Voir la table du t. VI, vis *Brodeurs* et *Obsèques*.
[3] *Archives du Nord*, B. 2782, t. V, p. 379 (2e col.).
[4] *Ibid.*, B. 2788, t. VI, p. 5 (2e col.).
[5] *Ibid.*

On voit figurer, en 1602, une somme de 1,225 livres payée au maître sculpteur Robert Nole, « pour la parpaye de 2,200 livres pour lesquelles il avoit emprins de faire asseoir en l'église Sainte-Gudule et dans le terme de dix mois lors prochain venant, une sépulture de pierre de touche et allebastre aveccq la représentation de feu l'archiducq Ernest d'Autriche, suyvant l'accord faict aveccq luy..., et les restans 25 livres pour le séjour qu'il avoit faict aveccq ses ouvriers en la dite ville de Bruxelles, attendant que l'on avoit serré la sépulture, à son arrivée trouvée ouverte, sans pouvoir asseoir ladite tombe[1] ». Ce Robert Nole ou de Nole pourrait bien être un sculpteur d'origine italienne, de la même famille que Giovani Marliano, dit Giovani da Nola, qui eut une grande réputation dans la première moitié du seizième siècle et dont le chef-d'œuvre est le mausolée de Pierre de Tolède, dans l'église Saint-Jacques des Espagnols à Naples. Robert Nole, quoi qu'il en soit, travailla longtemps en Flandre. En 1614, il reçut 300 livres « à bon compte des imaiges qu'il avoit faites pour le nouveau monastère des religieuses Carmélites deschaussées à Bruxelles[2] ». C'est lui qui fut chargé de sculpter les ornements encadrant les peintures qui décoraient le maître-autel de l'église Notre-Dame de Montaigu, et, en 1622, il toucha 3,000 livres, « en tant moins de 13,310 livres, à quoy reviennent les prix des parties par luy à livrer en ladite église, ensuite de deux accordz faitz et arrestez avec luy par l'architecte Wenzel Cowerger et par Son Altèze et les seigneurs des finances, agréez le 14e d'april 1622, assavoir : 7,220 livres pour la livraison de l'ornement de la peinture du grand aultel d'icelle églize, selon le modèle de pierre par luy faict et montré à Sadicte Altèze[3] ». L'année suivante, on lui alloua pour le même objet 3,721 livres[4]. Il est qualifié, dans ces deux circonstances, de tailleur d'images.

C'est en 1603 qu'on rencontre le nom de l'architecte Henry Meerte. On le voit recevoir 150 livres « pour toutes les prétentions de ses services d'avoir été le premier inventeur à la recherche des sources fontaines hors la ville de Bruxelles, comme de mesme pour

[1] *Archives du Nord,* B. 2794, t. VI, p. 11 (2e col.) et 12 (1re col.).
[2] *Ibid.*, B. 2866, t. VI, p. 69 (2e col.).
[3] *Ibid.*, B. 2919, t. VI, p. 107 (1re col.).
[4] *Ibid.*, B. 2925, t. VI, p. 110 (1re col.).

trouver le secret de la fontaine en la feuillée ; aussi pour avoir vacqué à faire les tracés du bastiment de la garde-robe de la Sérénissime Infante, ensemble aussi à pourtraicter la maison de Haller et certains aultelz, mesmes érigé et miz en pied celluy de la chapelle domestique de Leurs Altèzes, ayant nouvellement esté redressé et faict plusieurs aultres services dont il n'avoit esté rémunéré [1] ».

Jacques T'Seraerts, marchand tapissier à Bruxelles, livra aux Archiducs, moyennant 1,398 livres 15 sols, une tapisserie de *sayette*, nommée *grotesco*, « semée de quelques fleurs de soye » de diverses couleurs, contenant huit pièces de trois aunes et demie de profondeur et en tout 136 aunes un quart [2]. La famille patricienne des T'Seraerts, de Bruxelles, a donné, outre de fameux tapissiers, plusieurs peintres distingués, entre autres Jean T'Seraerts. D'ailleurs, les peintres ne dédaignaient pas alors le métier du hautelissier. Ainsi, dans le même compte de 1603, on voit Louis van Alsloot qualifié du titre de peintre, et probablement frère du célèbre Daniel ou Denis van Alsloot, recevoir 465 livres, « tant pour la façon de deux pièces et demye de tapisserie de sayette grotesco, semées de diverses fleurs de soye, que Leurs Altesses luy avoient faict faire pour s'en servir en leur hostel, que pour les premiers maistres, patrons et inventions dudict ouvraige [3] ».

En 1605, Catherine van den Eynde, veuve de Jacques Geubels, vendit aux Archiducs, pour le prix de 7,315 livres, treize pièces de tapisserie représentant l'Histoire de Josué, « ouvrées de soye et filet fin », que Leurs Altesses lui avaient commandées pour leur hôtel, chaque pièce ayant cinq aunes de hauteur et les treize pièces renfermant en tout 385 aunes [4]; puis, moyennant 3,300 livres, sept autres pièces de fine tapisserie, ouvrées de soie et sayette, ayant pour sujet l'Histoire de Troie, de cinq aunes de hauteur et contenant en tout 185 aunes [5]. La famille Geubels, de Bruxelles, donna plusieurs célèbres tapissiers de haute lisse, entre autres : François Geubels, conseiller communal en 1564, 1574, 1577,

[1] *Archives du Nord*, B. 2806, t. VI, p. 20 (1re col.).
[2] *Ibid.*, B. 2806, t. VI, p. 21 (1re col.).
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*, B. 2812, t. VI, p. 26 (2e col.).
[5] *Ibid.*

receveur communal en 1577; Jacques, mari de Catherine van den Eynde; Jacques, leur fils, qui fut doyen des tapissiers de Bruxelles en 1626-1627. La cour de Bruxelles acquit encore de Catherine van den Eynde, en 1607, deux grandes tapisseries, l'une représentant l'Histoire de Cléopâtre (payée 4,147 livres), et l'autre celle d'Alexandre le Grand (payée 3,600 livres[1]); puis, en 1612, d'elle et de Jean Raës, les deux tapisseries de Diane et de Noé, conservées aujourd'hui au Musée de Madrid et dont le prix s'éleva à 12,581 livres[2]. Les Raës forment aussi une célèbre famille de tapissiers bruxellois, dont les principaux membres furent, au seizième siècle, Gilles, et au dix-septième, Jean, Jean dit le Jeune, François et Pierre. En 1620, Jean Raës fournit à l'église des Carmélites de Bruxelles 15 pièces de tapisseries représentant les Actes des Apôtres que la Recette Générale des Pays-Bas paya 13,272 livres[3]. Enfin, en 1631, il livra, moyennant 1,500 livres, une chambre de tapisserie dont l'infante Isabelle fit présent au seigneur du Bertrieu, ambassadeur du roi de France à Bruxelles[4].

C'est aussi dans le compte de 1605 que l'on rencontre pour la première fois le nom d'un maître verrier qui travailla longtemps pour la cour des gouverneurs des Pays-Bas. C'est Nicolas Mertens, que l'on voit recevoir 551 livres pour avoir refait, en 1604, la verrière de Notre-Dame des Sept-Douleurs que Leurs Altesses avaient fait placer, en 1602, dans l'église de Notre-Dame à Laeken et qui avait été brisée par l'impétuosité du vent dans une tempête[5]. Le jour de Pâques de l'an 1606, cette verrière fut de nouveau gravement endommagée par un violent ouragan. Mertens la répara encore, et ses honoraires furent fixés à 222 livres 8 sols, y compris deux *vidimus* ou patrons pour deux autres verrières aux effigies des Archiducs, à poser dans la chapelle du Saint-Sacrement de Miracle. Il fut chargé aussi de faire copier toutes les inscriptions des sept verrières de ladite chapelle avec les dessusdites verrières et des deux grandes placées à l'entrée de l'église Sainte-Gudule portant les effigies de l'empereur Charles-Quint et du roi de Hongrie et de

[1] *Archives du Nord*, B. 2825, t. VI, p. 36 (1re col.).
[2] *Ibid.*, B. 2860, t. VI, p. 65 (1re col.); — B. 2866, t. VI, p. 71 (1re col.).
[3] *Ibid.*, B. 2907, t. VI, p. 99 (2e col.); — B. 2913, t. VI, p. 104 (1re col.).
[4] *Ibid.*, B. 2968, t. VI, p. 132 (1re col.).
[5] *Ibid.*, B. 2812, t. VI, p. 26 (2e col.).

Bohême. Ces copies devaient être gardées par le chapitre de Sainte-Gudule pour y avoir recours, « advenant (que Dieu ne veuille) que icelles verrières par tempeste du vent ou quelque aultre meschef fussent une aultre fois rompues et emportées, d'aultant que les premiers patrons desdites verrières avoient, durant les derniers troubles, esté perduz ». Dans le montant de ses honoraires de 222 livres étaient compris, outre le travail qu'avait exigé le relevé de ces copies, celui de la réparation de la verrière de l'église Saint Jacques de Cawbergue représentant les empereurs Maximilien et Charles-Quint, les rois d'Espagne Philippe I^{er} et Philippe II[1]. En 1609, autres réparations aux verrières représentant l'Empereur et l'Impératrice dans l'église Sainte-Gudule, au dessus de l'autel Sainte-Anne, à celles de la chapelle du Saint-Sacrement de Miraclé, des églises de Laeken et de Vilvorde. Mertens fait aussi les patrons de deux verrières posées, sur l'ordre des Archiducs, à la chambre dite « d'en Hautbooghulde », à Bruxelles, qui représentaient leurs personnes et leurs armoiries[2]. Enfin, en 1611, on trouve la dépense d'une somme de 933 livres, payée au même maître verrier pour trois nouvelles verrières placées par lui au Rouge-Cloître, près Bruxelles, et au cloître de Grœnendael[3].

Le compte de l'année 1607 offre plusieurs mentions intéressantes pour les Arts. Les Archiducs consacrent 301 livres 17 sols à la réparation et au renouvellement de la tombe de Jeanne, duchesse de Brabant, qui se trouvait dans le chœur de l'église du couvent des Carmes à Bruxelles[4]. Ils payent à l'orfèvre Robert Staës la somme de 13,136 livres pour une chaîne d'or et une bague ornées de diamants, avec une cassette d'or de forme ovale, enrichie de cinquante-huit diamants, destinée à renfermer une miniature représentant l'infante Isabelle, peinte à l'huile sur une carte, par maître Gilles Claës, peintre de Bruges; lesquelles chaîne, bague, cassette et miniature avaient été envoyées à Pierre Peckius, résident de Leurs Altesses auprès du roi de France, pour être offertes à la fille aînée dudit roi, Elisabeth ou Isabelle, dont l'Archiduchesse

[1] *Archives du Nord*, B. 2824, t. VI, p. 36 (2^e col.).
[2] *Ibid.*, B. 2836, t. VI, p. 46 (2^e col.) et 47 (1re col.).
[3] *Ibid.*, B. 2848, t. VI, p. 55 (2^e col.).
[4] *Ibid.*, B. 2824, t. VI, p. 35 (1re col.).

était la marraine [1]. Gilles Claës ou Claeissens, fils de Pierre Claës, dit le Vieux, fut le peintre domestique des gouverneurs Alexandre Farnèse, Albert et Isabelle. Il mourut en 1607.

La même année, on remarque des achats considérables de tapisseries à René de Chalon, consistant en vingt-neuf pièces, ayant pour sujets les histoires de Pomone, Pâris et Hélène, et de la destruction de Troie (payées 4,000 livres); puis aux tapissiers Jean van der Goes, d'Anvers, celles de Scipion et d'Annibal (7,552 livres). C'est donc une somme de 15,764 livres parisis, valant approximativement 150,000 francs de nos jours, qui fut consacrée à l'acquisition de ces tapisseries dont quelques-unes existent encore à Madrid [2].

En 1609, Gérard Bernard et Martin Reymbout, de Bruxelles, vendent aux Archiducs six pièces de haute lisse représentant le *Triomphe de Pétrarque*, pour le prix de 6,382 livres [3].

Dans le compte de l'année 1611, figurent deux artistes, un sculpteur et un peintre, dont les fils devaient rendre les noms célèbres. Jérôme Du Quesnoy, que l'on voit alors qualifié de *tailleur d'images* et chargé de réparer « le repositoire et les stalles de la chapelle du St-Sacrement », fut le père des deux fameux sculpteurs Jérôme et François Du Quesnoy dont nous aurons à parler plus loin. Lyon van Heyl, qui peignit et dora ledit « repositoire », eut pour fils les peintres bruxellois bien connus : Daniel, Jean-Baptiste et Léonard van Heyl ou van Heel. On remarque encore le don d'une somme de 72 livres au graveur d'Anvers Dominicus Custos, qui avait offert aux Archiducs deux livres, sans doute les albums renfermant les portraits et les estampes gravés par lui, d'après les principaux maîtres italiens [4]. C'est aussi dans ce compte qu'est consignée la première mention du traitement annuel de 500 livres, alloué à Rubens comme peintre des Archiducs. Nous avons consacré un travail spécial au relevé de toutes les sommes payées par la Recette Générale des Pays-Bas au grand peintre d'Anvers [5]. Nous nous dispenserons donc de les signaler de nouveau dans cette étude.

[1] *Archives du Nord*, B. 2824, t. VI, p. 35 (1re col.).
[2] *Ibid.*, B. 2824, t. VI, p. 36 (1re col.).
[3] *Ibid.*, B. 2836, t. VI, p. 46 (1re col.).
[4] *Ibid.*, B. 2848, t. VI, p. 56 (1re col.).
[5] *Documents inédits relatifs à Rubens : Extraits des comptes de la Recette*

En 1612, les tapissiers van der Goes sont soldés définitivement du prix de la grande tapisserie de Scipion, qui s'éleva au chiffre vraiment considérable pour l'époque de 36,957 livres parisis [1]. François Sweerts ou de Weert, de Bruxelles, reçoit 5,737 livres pour la vente de la tapisserie de l'histoire de Josué [2]. On délivre 600 livres à Gaspard Turckelstein qui s'était chargé de fondre un grand lion de cuivre, destiné à être placé sur la tombe des ducs de Brabant dans l'église Sainte-Gudule à Bruxelles, où on le voit encore aujourd'hui [3]. En 1616, ce lion fut doré par Hans Hubber, d'Augsbourg, à qui l'on accorda pour ce travail 1,358 livres [4].

C'est dans le compte de l'année 1614 qu'apparaît pour la première fois le nom du peintre et architecte Jacques Francquart et celui de l'architecte et ingénieur Wenceslas Cobergher. Le premier fut, comme peintre, un des élèves les plus distingués de Rubens, et on lui doit la construction et la restauration de nombreuses églises de Belgique. On le voit recevoir alors 5,000 livres pour la peinture du *sophite* (plafond) de l'oratoire de la Sérénissime Infante à Bruxelles [5]. En 1618, il décore cet oratoire de nouvelles peintures qui lui sont payées 1,578 livres 8 sols [6]. C'est lui qui fut chargé d'ériger dans l'église Sainte-Gudule la chapelle ardente et le chariot triomphal représentant « les libéralités et munificences de l'archiduc Albert d'Autriche », lors des funérailles de ce prince, dont les dépenses s'élevèrent à 10,729 livres 4 sols 4 deniers. Les honoraires de Francquart furent de 700 livres. Nous savons qu'il en publia un récit illustré sous le titre de : *Pompa funebris*, etc., imprimé conjointement avec l'éloge de l'Archiduc, par Henri Dupuis [7]. En 1623, on le trouve qualifié d'ingénieur et recevant à ce titre une somme de 1,000 livres « en don et adjuda de costa une fois [8] », laquelle est réduite à 900 livres cinq

générale des Pays-Bas, publiés par J. Finot, archiviste du département du Nord. Extrait du *Bulletin Rubens*. Anvers, imprimerie veuve de Backer, rue Zirk, 35.

[1] *Archives du Nord*, B. 2860, t. VI, p. 65 (2e col.).

[2] *Ibid.*

[3] *Ibid.*, B. 2854, t. VI, p. 60 (2e col.).

[4] *Ibid.*, B. 2860, t. VI, p. 65 (1re col.).

[5] *Ibid.*, B. 2866, t. VI, p. 69 (2e col.).

[6] *Ibid.*, B. 2907, t. VI, p. 99 (1re col.).

[7] *Ibid.*, B. 2919, t. VI, p. 107 (2e col.).

[8] *Ibid.*, B. 2925, t. VI, p. 109 (2e col.).

ans après[1]. Il est chargé plus tard de missions relatives à l'entretien des fortifications[2]. Enfin il est appelé encore sculpteur et statuaire de la Cour, titre qui, à sa mort survenue le 6 janvier 1651, échut à Jérôme Du Quesnoy[3].

Quant à Wenceslas Coberger ou Cowerger, il est célèbre à la fois comme peintre, architecte, ingénieur et numismate. Il bâtit plusieurs églises en Belgique, entre autres celle de Notre-Dame de Montaigu. Comme ingénieur, son traitement était de 750 livres[4]. En 1615, il fournit aux Archiducs un reliquaire d'ébène garni d'argent et orné d'une statuette de la Vierge, dont le prix fut de 569 livres 11 sols[5]. Deux ans plus tard, il livre les peintures suivantes : une *Nativité du Sauveur* avec la *Visitation de sainte Élisabeth*, destinées à la chapelle de l'Ermitage proche Mariemont; un *Saint Hubert* pour la chapelle de Ter Vueren où on le voit encore. Le prix de ces tableaux s'élevait à 748 livres[6]. Enfin, en 1628, on le voit recevoir 6,000 livres, « en remboursement de pareille somme par luy déboursée pour le service de Sa Majesté, passé huict à neuf ans, pour les peinctures des six chapelles en l'église Notre-Dame de Montaigu ». Il remplissait alors les fonctions de surintendant général des monts-de-piété des Pays-Bas[7].

Le compte de l'année 1615 mentionne des frais faits pour la pension et l'éducation d'un certain Laurent van der Linden, mis à Bologne en « apprentissage chez Alexandre Piccinini, pour se perfectionner à jouer du luth », lesquels s'élevaient à 13 écus par mois[8].

Le tapissier d'Anvers Laurent de Smedt reçoit 17,485 livres 1 sol 6 deniers, prix de « huict pièces de tapisserie ouvrées en or, argent, soye et sayette, de l'histoire de Pomona[9] ».

Le peintre flamand Michel de Bordeau, établi à Bruxelles de 1602 à 1612, et qui, d'après Félibien, aurait été le maître de Phi-

[1] *Archives du Nord*, B. 2951, t. VI, p. 121 (1re col.).
[2] *Ibid.*, B. 2962, t. VI, p. 128 (2e col.); — B. 3020, t. VI, p. 155 (2e col.).
[3] *Ibid.*, B. 3105, t. VI, p. 208 (1re et 2e col.).
[4] *Ibid.*, B. 2878, t. VI, p. 77 (1re col.).
[5] *Ibid.*
[6] *Ibid.*, B. 2890, t. VI, p. 86 (2e col.) et 87 (1re col.).
[7] *Ibid.*, B. 2951, t. VI, p. 122 (2e col.).
[8] *Ibid.*, B. 2878, t. VI, p. 76 (2e col.).
[9] *Ibid.*, p. 77 (1re col.).

lippe de Champaigne et d'Antoine Stallaërt, vendit, en 1616, aux Archiducs, moyennant 312 livres, « certaine pièce de paincture pour servir en la chapelle de Leurs Altèzes à Mariemont, et ce, à l'aultel de leurs (chapelains) domestiques [1] ».

Dans le compte de l'année 1617, on relève les dépenses suivantes : 5,000 livres au peintre Denis van Alsloot, sur les 10,000 qui lui sont dues pour huit tableaux faits et livrés par lui aux Archiducs et dont ils avaient pleine satisfaction ; 1,000 livres au peintre David Noveliers, prix auquel avaient été estimés par Rubens divers tableaux peints par lui pour la cour de Bruxelles [2]. Denis van Alsloot partagea avec de Clerck, Rubens et Jacques Francquart le titre de peintre des archiducs Albert et Isabelle. Parmi les peintures se rapportant à cet article, se trouvait peut-être la toile représentant le château du parc de Mariemont, conservée aujourd'hui au Musée de Bruxelles. Cet artiste mourut en 1626. Les Archiducs achetèrent de sa nièce, Léonora Cousins, moyennant 1,600 livres, « deux pièces de peinctures que feu son oncle luy avoit légatées par son testament pour dote pour se rendre religieuse au cloistre de Jésus en la ville de Bruxelles [3] ».

David Noveliers est probablement le fils du peintre Pierre Noveliers, chargé, en 1605, de veiller à la conservation des tableaux qui garnissaient les palais de Bruxelles et de Ter Vueren ou de la Veure. On trouve aussi, en 1637, un Salomon Noveliers, sans doute fils ou frère cadet de David, exécutant pour le château de la Veure des peintures qui lui furent payées 1,034 livres [4]. En 1638, il occupe les fonctions de conservateur des tableaux de ce château et reçoit, à ce titre, un traitement annuel de 200 livres [5] qu'il toucha jusqu'en 1651 [6].

Les Archiducs accordent, en 1619, 150 livres à François Du Quesnoy, « en tant moins de 600 livres que Leurs Altèzes, par leurs lettres patentes du 19e jour de may 1618, lui avoient données et accordées de grâce espécialle une fois pour s'entretenir en Italie

[1] *Archives du Nord*, B. 2884, t. VI, p. 82 (1re col.).
[2] *Ibid.*, B. 2890, t. VI, p. 86 (1re et 2e col.).
[3] *Ibid.*, B. 2951, t. VI, p. 121 (2e col.).
[4] *Ibid.*, B. 3002, t. VI, p. 148 (2e col.).
[5] *Ibid.*, B. 3008, t. VI, p. 150 (2e col.).
[6] *Ibid.*, B. 3099, t. VI, p. 204 (2e col.). Le *Dictionnaire* de Siret ne donne que très peu de renseignements sur les peintres Noveliers.

et y exercer et apprendre tant mieulx l'art de sculpture [1] ». François Du Quesnoy, surnommé François Flamand, né à Bruxelles, en 1574, acquit une grande réputation dans les Pays-Bas et en Italie. Il mourut à Livourne, en 1646, empoisonné, dit-on, par son frère Jérôme Du Quesnoy, aussi sculpteur célèbre, dont la jalousie professionnelle avait été surexcitée par le talent de François. Parmi les œuvres attribuées à ce dernier, conservées dans les Pays-Bas, on cite la statue si connue sous le nom de Manneken-Pis qui décore une des fontaines de Bruxelles. 300 livres sont encore allouées à cet artiste pour les mêmes motifs en 1620 [2].

Dans le compte de l'année 1619 on remarque aussi une subvention de 500 livres à Jean Vermeulen, musicien de la Chambre de Leurs Altesses, « pour avoir entretenu et joué de l'instrument appelé le théorbe, l'espace de 14 ans [3] ».

En 1620, sur l'estimation et par les mains de Wenceslas Cowerger, on paye 2,543 livres au peintre Théodore van Loon, prix de trois peintures exécutées pour la chapelle du château de Ter Vueren, savoir : « pour la painture du grand aultel, 800 livres, et pour les aultres deux petites, 700 livres chacune, et pour les toiles, ultramarin (outremer), dorure et manufacture, 340 livres [4]. » Théodore van Loon, né à Bruxelles à la fin du XVI^e siècle, est l'auteur de tableaux religieux assez estimés, entre autres de l'*Adoration des Bergers* et de l'*Assomption de Notre-Dame*, conservés aujourd'hui au Musée de Bruxelles.

De 1620 à 1639, on ne rencontre dans les comptes et les pièces justificatives de la Recette générale des Pays-Bas, en fait de dépenses relatives aux arts et aux artistes, que les sommes payées aux peintres Rubens et Snyders, pour les tableaux que leur commandèrent l'infante Isabelle et le roi Philippe IV. Nous avons relevé ces mentions dans le travail que nous avons consacré à ces deux peintres. Ce fut, d'ailleurs, une période de près de vingt ans pendant laquelle les finances espagnoles durent avant tout faire face aux dépenses de guerre, et, quoiqu'elles fussent encore bien obérées en 1639, on constate pourtant dans le compte de cette année

[1] *Archives du Nord*, B. 2901, t. VI, p. 93 (2^e col.).
[2] *Ibid.*, B. 2907, t. VI, p. 98 (2^e col.).
[3] *Ibid.*, B. 2901, t. VI, p. 94 (2^e col.).
[4] *Ibid.*, B. 2907, t. VI, p. 99 (1^re col.).

le payement de 4,800 livres au marquis de Mirabel, « mayor domo mayor » de Son Altesse le cardinal infant Ferdinand, gouverneur des Pays-Bas, prix de 12 peintures que Sa Majesté avait fait exécuter à Anvers pour lui être envoyées en Espagne [1]. Nous n'avons pas d'autres renseignements sur ces tableaux, œuvres sans doute d'élèves de Rubens.

Avec le cardinal Ferdinand, la musique est celui des Arts libéraux qui semble le plus apprécié à la cour de Bruxelles. Naturellement, à raison de sa qualité de prince de l'Église, c'est la musique religieuse qui est surtout en honneur auprès du cardinal Ferdinand. On le voit faire faire de nouvelles orgues pour la chapelle royale et consacrer à cet objet 2,640 livres, qui sont payées à l'organiste Nicolas Roger [2]. En 1640, il envoie en Italie le musicien Christophe Magno-Neuman, avec la mission de lui recruter des chantres et des instrumentistes [3]. L'un de ces derniers recevait un traitement annuel de 912 livres 10 sols, somme assez considérable pour l'époque, puisqu'elle représentait au moins 7,000 francs de nos jours [4]. Sa chapelle comprenait, lors de sa mort à Bruxelles le 9 novembre 1641, les personnes suivantes : 1 maître de chapelle, 12 chapelains d'autel, 7 organistes, 14 chantres, 15 instrumentistes, 1 professeur chargé d'enseigner aux enfants de chœur la langue latine, 10 enfants de chœur, 3 garçons ou valets de chapelle, 1 souffleur pour les orgues, 1 secrétaire, 1 lavandière. D'après l'état en langue espagnole qui en fut dressé, les gages de ce personnel s'élevèrent, de mai à décembre 1641, soit huit mois, à 23,210 livres 11 sols parisis [5].

Les successeurs du cardinal Ferdinand respectèrent cette organisation et continuèrent à encourager les musiciens. En 1643, le maître de chapelle Charles Caulier reçoit 250 livres pour la composition des *villanicques* ou cantiques en l'honneur de la Vierge,

[1] *Archives du Nord*, B. 3014, t. VI, p. 153 (2e col.).
[2] *Ibid.*, Compte de l'année 1639.
[3] *Ibid.*, B. 3020, t. VI, p. 155 (2e col.).
[4] *Ibid.*, B. 3026, t. VI, p. 160 (1re col.).
[5] *Ibid.*, B. 3035, t. VI, p. 168 (1re col.). « Relacion de lo que an de haver los capellanes, cantores, musicos y otras personas dependientes de la real capella de su Alt. el Ser. Car. Infante, mi señor queste en gloria, por sus gages deste primero de Mayo del año pasado de mill y seiscientos y quarenta y uno hasta fin de diciembre del dicho año en esta manera. »

chantés les veilles de Noël et de la fête des Rois des années 1642 et 1643 [1]. Voici, d'ailleurs, les noms des principaux artistes de la chapelle des gouverneurs des Pays-Bas, avec le montant de leurs gages, tels que nous les trouvons dans les comptes de la Recette générale. Ce sont : Jacques de St Luc, lutheniste (joueur de luth), qui recevait 660 livres [2]; Nicolas Pertonsa, instrumentiste, 480 livres [3]; François Cornet, organiste, 400 livres [4]; Henri Creton, chantre, 627 livres 6 sols; Jean van den Hants, *idem,* 300 livres; Romulo Toudi, *idem,* 300 livres; Albert Battelier, *idem,* 300 livres; Jean-François van der Linden, instrumentiste, 273 livres; Maximilien Stephano, *fagotiste* (joueur de basson), 300 livres; Paul-François Bridges, *idem,* 547 livres; Jacques Le Cocq, *violin,* 225 livres; Jean Barbier, instrumentiste, 300 livres; Pierre Bourbon, *idem,* 144 livres.

En 1658, Jean Tichon, qui avait succédé à Charles Caulier dans les fonctions de maître de chapelle, recevait 10,799 livres pour le payement des gages des musiciens et des chantres de la chapelle de la Cour [5]. En 1659, l'organiste était Abraham van der Herchoven, aux appointements de 1,152 livres [6]. On trouve encore les maîtres de chapelle : Honoré d'Ève, avec un lieutenant ou sous-chef, Nicolas van Raust, en 1680 [7]; Pierre Torri, en 1693 [8]. La réputation des musiciens des Pays-Bas était si solide et si répandue à la fin du dix-septième siècle, que c'est à Bruxelles qu'en 1698 on recruta les artistes devant former « la bande et concert des musiques des hautbois et violons, flûtes douces et autres instruments », envoyés en Espagne pour le service de la reine Marie de Neubourg, femme de Charles II, celle dont Victor Hugo a, dans *Ruy Blas,* sauvé le nom de l'oubli. Cette troupe se composait de Rudolf

[1] *Archives du Nord,* B. 3038, t. VI, p. 170 (1re col.).

[2] *Ibid.,* B. 3055, t. VI, p. 180 (1re col.). — Mr van der Straeten a consacré une monographie à Jacques de Saint-Luc, *Luthiste athois.* Mayence, 1887, gr. in-8° br., portrait fac-similé.

[3] *Ibid.,* B. 3081, t. VI, p. 194 (2e col.).

[4] *Ibid.,* B. 3099, t. VI, p. 204 (2e col.) et 205 (1re col.). Voir aussi la table du t. VI, vo *Musique et Musiciens,* où l'on trouvera les noms des musiciens de la chapelle des gouverneurs des Pays-Bas.

[5] *Ibid.,* B. 3147, t. VI, p. 247 (1re col.).

[6] *Ibid.,* B. 3158, t. VI, p. 254 (2e col.).

[7] *Ibid.,* B. 3211, t. VI, p. 287 (2e col.); — B. 3215, t. VI, p. 295 (2e col.).

[8] *Ibid.,* B. 3224, t. VI, p. 322 (1re col.).

Milfort, Frédéric Barithenberg, Ignace Dordon, Gaspard Dircher, Jean-Michel Pehaym, Jacques van der Haegen, Jean-Baptiste Leysser et Ferdinand-Mathias Thomas. Ils reçurent 3,848 livres pour leurs frais de voyage jusqu'à Madrid. 540 livres sont données à Vincent Lambert pour la livraison des flûtes douces, hautbois, et 198 livres à Gérard Sonné pour celle de sept livres de musique, une *viole de gambe* (violoncelle), une basse et un violon, emportés par ces musiciens en Espagne [1].

Malgré la dureté des temps et la détresse des finances, les gouverneurs des Pays-Bas accordèrent encore, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, des encouragements aux peintres, aux sculpteurs, aux architectes et aux tapissiers de haute lisse. En 1642, Gaspard de Crayer reçoit 1,440 livres pour un tableau représentant l'*Enlèvement des Sabines*, exécuté sur les ordres de feu le cardinal Ferdinand [2]. Gaspard de Craeyer ou Crayer, né à Anvers en 1582, et mort dans cette ville en 1669, fut l'élève de Raphaël Coxcie et le peintre domestique du cardinal Ferdinand. Il réussit surtout dans les tableaux religieux, les sujets d'histoire et les portraits. L'*Enlèvement des Sabines* dont il est ici question ne figure pas dans le catalogue des œuvres de ce peintre, tel que le donne le Dictionnaire de Siret.

Deux ans plus tard, Michel d'Olivarès, secrétaire du roi Philippe IV et jadis trésorier de l'hôtel de l'infant Ferdinand, toucha 2,143 livres, « pour employer au faict et conduite de son office, mesmes en faire payement à Pierre Snayers, peintre de la court, pour la parpaye de 2,500 semblables livres à luy deues pour cinq peinctures représentans les victoires obtenues sur les ennemis par feue Sadicte Altèze (l'infant Ferdinand), par luy livrées à icelle [3] ». Pierre Snayers, né à Anvers en 1592 et mort dans cette ville en 1667, eut, au dix-septième siècle, une grande réputation comme peintre d'histoire, de batailles, de portraits et de paysages. Il eut pour maître Sébastien Vrancks, devint peintre des archiducs Albert et Isabelle et plus tard du cardinal infant don Ferdinand. Ses pricipaux tableaux sont : la *Bataille de Prague;* celles d'*Hœchts* et de *Wimpfen;* le *Siège de Courtrai* (ces quatre toiles sont au

[1] *Archives du Nord*, B. 3227, t. VI, p. 332 (1re col.).
[2] *Ibid.*, B. 3032, t. VI, p. 164 (1re col.).
[3] *Ibid.*, B. 3044, t. VI, p. 173 (1re col.).

Musée de Bruxelles); l'*Attaque nocturne de Lille;* le *Siège de Gravelines* et celui de *Bréda*. Ces trois derniers tableaux, conservés aujourd'hui au Musée de Madrid, sont probablement, avec la *Bataille de Prague* et le *Siège de Courtrai,* les cinq peintures dont il est question dans cet article.

Dans le compte de la même année, on remarque une dépense de 300 livres, allouées à Cornille van Mildert, qualifié de maître tailleur de pierre de la Cour, pour une statue de saint Philippe, exécutée par lui et destinée à l'église Sainte-Gudule, où on l'y voit encore [1].

En 1651, le receveur général paya 200 livres à la veuve du paysagiste Jean van de Venne, qui en son vivant avait eu aussi le titre de peintre de la Cour. Lors de son décès, on lui était encore redevable d'une somme de 1,450 livres, prix de peintures exécutées et livrées par lui [2], et qui ne fut définitivement soldée qu'en 1654 [3].

C'est en 1652 qu'on voit figurer pour la première fois, avec le titre de statuaire et de sculpteur de la Cour, Jérôme Du Quesnoy, succédant à Jacques Francquart et pourvu d'un traitement de 800 livres [4]. Jérôme Du Quesnoy avait accompagné son frère François en Italie et s'était bientôt distingué, comme lui, dans la sculpture. Mais ses vices égalaient ses talents, et son frère fut contraint de lui interdire sa demeure. Jérôme en conçut un violent ressentiment, auquel se mêla une basse jalousie lorsqu'il vit François mandé à la cour de France et appelé ainsi à une haute fortune artistique. Il n'hésita pas à empoisonner son frère, au moment où celui-ci allait s'embarquer à Livourne. Mais son crime étant alors resté inconnu, le fratricide put revenir impunément dans les Pays-Bas, où il exécuta plusieurs ouvrages remarquables, entre autres la statue de saint Barthélemy que l'on voit encore dans l'église Sainte-Gudule, et le mausolée de Triest, évêque de Gand, dans la cathédrale de cette ville. C'est pendant qu'il achevait ce monument dont on admire la composition à la fois correcte et élégante, qu'il fut surpris se livrant en pleine

[1] *Archives du Nord*, B. 3044, t. VI, p. 174 (2e col.).
[2] *Ibid.*, B. 3099, t. VI, p. 204 (1re et 2e col.).
[3] *Ibid.*, B. 3111, t. VI, p. 211 (1re col.); B. 3123, t. VI, p. 222 (1re col.).
[4] *Ibid.*, B. 3105, t. VI, p. 208 (1re et 2e col.).

église à des actes d'immoralité. Condamné au feu, Jérôme Du Quesnoy confessa, en montant sur le bûcher, le 24 octobre 1654, ses crimes antérieurs, entre autres l'empoisonnement de son frère.

Outre son traitement annuel de 800 livres, on le voit recevoir, en 1653, 480 livres pour avoir fait et livré un aigle et un Hercule en plomb colorié en bronze, destinés aux jardins de la Cour à Bruxelles[1]. Il était en même temps architecte des bâtiments royaux et avait pour le seconder dans ces dernières fonctions Léonard van Heil, frère des peintres Daniel et Jean-Baptiste, et qui devait lui-même se distinguer dans la peinture des fleurs et des insectes. Léonard van Heil remplaça Jérôme Du Quesnoy comme architecte de la Cour[2], et les comptes mentionnent son nom jusqu'en 1662[3].

L'archiduc Léopold-Guillaume fit exécuter, en 1655, quelques travaux d'embellissement aux appartements des gouverneurs à Bruxelles, entre autres un manteau de cheminée en pierre bleue qui fut payé 46 livres à Jean Duchesne, maître tailleur de pierre, et un nouveau pavage en marbre, dans la galerie dite du Parc. Ce dernier ouvrage fut l'œuvre des tailleurs de pierre Cornille van Mildert et Jean Desmarets, qui reçurent, le premier 420 et le second 366 livres, principalement, dit le compte, « pour le pavement du petit jardin à fleurs de Son Altèze proche le vivier au parcq de ladite Cour[4] ».

La reine Christine de Suède, après son abdication qui avait eu lieu le 6 juin 1654, arriva dans les Pays-Bas à la fin de cette même année. « Estant partie d'Anvers, dit l'historien valenciennois Pierre Le Boucq, le 23e de décembre 1654, pour Bruxelles, elle arriva sur le midi à Villebroeck, là où elle fut accueillie par l'archiducq Léopold et toute la cour avecq grande allégresse ; puis se mirent dans un batteau, préparé à cet effect, et ainsi arrivèrent au soir à Bruxelles où l'on y fit beaucoup de feux de joie. » Ces feux de joie, consistant dans l'embrasement de tonneaux remplis de goudron, occasionnèrent une dépense de 400 livres, soit environ

[1] *Archives du Nord,* B. 3111, t. VI, p. 211 (1re col.).
[2] *Ibid.*, B. 3117, t. VI, p. 217 (1re col.).
[3] *Ibid.*, B. 3184, t. VI, p. 273 (2e col.).
[4] *Ibid.*, B. 3129, t. VI, p. 229 (1re col.).

2,500 francs de nos jours[1]. La reine Christine passa une partie de l'hiver de l'année 1655 à Bruxelles, où de magnifiques fêtes furent données à la Cour en son honneur. C'est alors qu'on fit déplacer le théâtre établi dans les appartements de l'archiduc Léopold pour le mettre dans la galerie dite des Empereurs. Les frais de ce déplacement, joints à ceux des représentations théâtrales, s'élevèrent à 2,071 livres 16 sols 10 deniers[2]. En outre, le trésorier de l'archiduc, Juliano Delbano Velasco, reçut la somme de 18,000 livres, destinée « aux fraiz du défroyement de la dame royne de Swède ». Cette somme de 18,000 livres représente environ 135,000 francs, valeur actuelle. Peut-être que l'éclat de ces fêtes, les premières qui lui étaient données depuis son départ de ses États, ne fut pas sans influence sur une grave détermination que prit alors la reine Christine. C'est à Bruxelles, en effet, qu'elle se décida, dans une entrevue qu'elle eut avec l'archiduc Léopold et à laquelle assistèrent, outre son favori du moment, Pimentelli, les comtes Fuen-Saldanha et Montecuculli, à renoncer au luthéranisme, qu'elle n'abjura toutefois solennellement que quelques mois plus tard, lors de son passage à Inspruck.

Don Juan d'Autriche, dans son gouvernement de trois années, fut tellement absorbé par la préoccupation de la défense des Pays-Bas, qu'il n'eut guère le temps de songer à encourager les arts ni les artistes. On remarque, cependant, dans le compte de 1658, une somme de 576 livres 11 sols, payée à Martin van den Venne, maître peintre de la Cour, « pour à quoy montent les journées par luy travaillées depuis le 18e d'avril 1653 jusques et y compris le 18e janvier 1657[3] ». Plus tard, le même peintre reçoit 126 livres pour avoir doré deux portes[4]. Le receveur des ouvrages de la Cour était redevable à cet artiste lorsqu'il mourut, en 1661, de la somme de 7,200 livres qui fut payée à sa sœur et héritière Marie van den Venne[5]. Martin van den Venne paraît avoir été plutôt un décorateur qu'un peintre.

L'école hollandaise compte au dix-septième siècle deux artistes

[1] *Archives du Nord*, B. 3123, t. VI, p. 223 (1re et 2e col.).
[2] *Ibid.*, B. 3129, t. VI, p. 229 (1re et 2e col.).
[3] *Ibid.*, B. 3141, t. VI, p. 241 (2e col.).
[4] *Ibid.*, B. 3147, t. VI, p. 246 (2e col.).
[5] *Ibid.*, B. 3174, t. VI, p. 265 (2e col.).

assez renommés, Adrien et Pierre van den Venne, qui sont peut-être les frères de Martin.

On voit aussi don Juan d'Autriche accorder, en 1658, en don et *adjuda de costa* 2,400 livres à Gaspard van der Bruggen et à Henry Reydams, « doyens du métier des tapissiers de la ville de Bruxelles, à quoy montent le parpayement de 3,600 livres que Sa Majesté, par ses lettres patentes du 3 juillet 1648 », leur avait octroyées. Le Trésor des Pays-Bas avait donc mis dix ans pour payer cette somme de 3,600 livres; ce délai indique suffisamment quelle était sa pénurie[1].

L'absence des comptes de la Recette générale pour la période s'étendant de 1663 à 1680 ne permet pas de constater si, dans les rares intervalles de paix qui suivirent les traités des Pyrénées et d'Aix-la-Chapelle, quelques sommes purent être consacrées aux subventions artistiques. C'est peu probable. Les dépenses occasionnées par la reconstitution du matériel de guerre, la levée et l'entretien de nouvelles troupes, la réparation des fortifications durent alors, comme dans les premières années qui suivirent le traité de Nimègue, absorber la plus grande partie des revenus des Pays-Bas. Tous ces traités ne furent, en quelque sorte, que des trêves entre les deux couronnes de France et d'Espagne, pendant lesquelles les deux adversaires ne songeaient qu'à reprendre des forces pour recommencer la lutte. C'est ainsi que les comptes de 1659, 1660, 1661, 1662, 1680, 1681, 1682 et 1683, que nous avons aux Archives du Nord, ne fournissent aucune mention relative aux Arts. En 1684, on trouve le don d'une somme de 48 livres à Grupello « pour avoir faict une médaille du portraict de Sa Majesté[2] ». Cet artiste est probablement le sculpteur belge Gabriel de Grupello, né à Grammont le 26 mai 1644, mort le 20 juin 1730 à Ehrenstein, près d'Aix-la-Chapelle. Après avoir étudié à Anvers et à Paris, il fut appelé à la cour de l'électeur palatin Jean-Guillaume, dont il obtint, en 1695, le titre de premier sculpteur. Plusieurs de ses œuvres sont encore au Musée de Bruxelles ou dans le parc de cette ville, entre autres, une *Diane* et un *Narcisse*. D'après cet article, il se serait aussi dans sa jeunesse essayé dans la gravure de médailles.

[1] *Archives du Nord*, B. 3141, t. VI, p. 243 (1re col.).
[2] *Ibid.*, B. 3215, t. VI, p. 295 (2e col.).

Il faut venir jusqu'en 1688 pour rencontrer dans les comptes le nom d'un peintre, c'est celui de Jacques van Leyde, peintre de marine de l'École hollandaise, que Siret signale comme ayant vécu au dix-septième siècle, avec cette mention : Détails inconnus. Il travailla, paraît-il, à la décoration du palais du gouverneur des Pays-Bas, qui était alors don Fon Francisco Antonio de Agurto, marquis de Castanaga. Jacques van Leyde reçut 240 livres pour les ouvrages qu'il fit à la Cour[1].

Le gouverneur marquis de Castanaga accorda, en 1690, 201 livres 7 sols aux peintres Jacques van der Heyden et Lucas Achtschellinck, « pour avoir peint la famille de Michel Cafmeyer et le village de Boitsfort[2] ». Jacques van der Heyden, fils d'un peintre flamand, portant déjà le même prénom et mort en 1645, avait été reçu comme étranger dans la guilde de Saint-Luc à Bruxelles, en 1678. Il est surtout connu comme peintre d'histoire. Quant à Lucas ou Luc Achtschellinck, c'est un paysagiste distingué de l'École flamande au dix-septième siècle. Plusieurs de ses tableaux sont conservés dans l'église Sainte-Gudule de Bruxelles, dans les Musées de Dresde, de Bruges et de Berlin. Il est aussi l'auteur des cartons de belles tapisseries qui furent exécutées à Bruxelles.

En 1692, on remarque une dépense de 3,120 livres payées à Marie Du Châtel, femme du peintre van der Neer, et de 960 livres accordées à François-Philippe Espallart, gentilhomme de la chambre du gouverneur, « pour les voyages qu'ils ont faits à Dusseldorf et à Nieubourg pour le service de Sa Majesté, selon l'ordonnance en dépeschée le 14e de novembre 1691[3] ».

Eglon van der Neer, fils d'Arthur van der Neer, paysagiste célèbre de l'École hollandaise, né à Amsterdam en 1643, mort en 1703, fut élève de son père et de J. van Loo; il se distingua comme peintre de paysages, d'intérieurs, de portraits, d'histoire et de fleurs, sans avoir pu jamais égaler le talent ni la réputation de son père. Devenu veuf, il épousa Marie Du Châtel, artiste elle-même, dont les miniatures sont encore fort recherchées et qui était fille du peintre François Du Châtel. Marie Du Châtel, que l'on voit chargée de remplir en Allemagne, dans le cours de l'hiver 1691-

[1] *Archives du Nord*, B. 3219, t. VI, p. 305 (1re col.).
[2] *Ibid.*, B. 3221, t. VI, p. 313 (1re et 2e col.).
[3] *Ibid.*, B. 3222, t. VI, p. 316 (1re col.).

1692, une mission diplomatique ou artistique, mourut en 1697, et Eglon van der Neer, qui avait eu de ses deux premiers mariages seize enfants, se remaria, pour la troisième fois, avec une autre artiste nommée Brukwelt, veuve elle-même avec neuf enfants. Eglon van der Neer avait été nommé, en 1687, peintre du roi d'Espagne Charles II.

Quand l'électeur de Bavière, Maximilien-Emmanuel, prit possession des fonctions de gouverneur des Pays-Bas, le 26 mars 1692, la situation du Trésor espagnol était toujours très embarrassée. Ce ne fut même qu'à cette date qu'il put rembourser aux héritiers du marquis de Grana, l'avant-dernier prédécesseur de Maximilien de Bavière, mort en 1685, les 10,000 livres avancées par le mont-de-piété de Bruxelles sur les joyaux personnels qu'il avait engagés pour se procurer l'argent destiné à faire face aux dépenses publiques[1]. On ne fait encore pour l'entretien et l'embellissement du palais de la Cour que les dépenses *inexcusables*, selon l'expression du compte[2]. Il est vrai qu'en revanche on consacre 4,608 livres à payer les marchands et ouvriers, « pour les devoirs, livrements et autres ouvrages par eux faits pour les funérailles » de la Sérénissime Électrice de Bavière, Marie-Antoinette d'Autriche, fille de l'empereur Léopold et femme de Maximilien-Emmanuel, gouverneur des Pays-Bas, morte à Bruxelles le 24 décembre 1692[3]. En même temps on remet la somme vraiment énorme pour l'époque et pour les circonstances difficiles que traversaient les finances espagnoles, de 36,364 livres à Anne Bertrand, lingère de la reine d'Espagne, Marie de Neubourg, prix des linges, dentelles et autres *nippes* qu'elle lui avait envoyés[4].

En 1695, les peintres Jean-Baptiste van Diest et Jio Forbiglio travaillent à la décoration du palais de l'Électeur et reçoivent, le premier 49 livres 14 sols, et le second, qui était chargé de peindre deux plafonds, 2,000 livres[5]. On accorde aussi 614 livres à Pierre Stercx, maître sculpteur de la Cour, pour les ouvrages exécutés par lui dans diverses salles du palais[6].

[1] *Archives du Nord*, B. 3223, t. VI, p. 319 (2e col.).
[2] *Ibid.*, p. 322 (1re col.).
[3] *Ibid.*, p. 322 (2e col.).
[4] *Ibid.*, p. 323 (1re col.).
[5] *Ibid.*, B. 3226, t. VI, p. 326 (1re et 2e col.).
[6] *Ibid.*

Ce sont les dernières mentions fournies par les comptes de la Recette générale sur les travaux artistiques commandés par les gouverneurs des Pays-Bas espagnols du dix-septième siècle, qui fut aussi pour ces provinces, comme pour la France, le grand siècle des Arts. On peut admettre sans témérité que le rayonnement de la gloire du monarque qui encourageait les littérateurs, les savants et les artistes, même étrangers, a dû s'étendre jusque chez ses ennemis, qui tinrent à honneur de tenter quelques efforts pour suivre son exemple. Il est inutile de faire remarquer combien ils restèrent en arrière dans cette voie. Il est certain cependant que les subventions des gouverneurs espagnols des Pays-Bas ne furent point étrangères au mouvement littéraire et artistique qui se manifesta dans ces provinces au dix-septième siècle. S'ils n'en ont point été plus prodigues, surtout dans la seconde moitié de ce siècle, il faut reconnaître que les nécessités militaires auxquelles ils étaient, avant tout, obligés de faire face, ne leur permettaient de consacrer que de très faibles ressources à des œuvres qui demandent, pour se développer, l'abondance de la paix.

Nous serons heureux, enfin, si le relevé que nous venons de faire appelle l'attention et éveille les recherches des érudits sur des artistes dont les noms sont restés, jusqu'ici, ignorés ou peu connus, et qui devront ainsi aux comptes de la Recette générale des Pays-Bas de ne pas tomber à jamais dans un oubli qui, pour plusieurs d'entre eux, serait, il faut le reconnaître, tout à fait injuste.

Jules Finot,

Archiviste du département du Nord, Correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts, à Lille.

XVII

LE JUBÉ DE L'ÉGLISE SAINT-AUBERT DE CAMBRAI

La Renaissance triplement importée d'Italie — si l'on peut ainsi dire — par les expéditions successives de Charles VIII, Louis XII et François I^er^, de 1495 à 1515, n'envahit pas la France d'un seul coup. Le Nord principalement résista plus longtemps à l'adoption des idées nouvelles. Là, comme ailleurs, surtout dans les monuments religieux, l'art du moyen âge lutta pour le maintien de ses formes et de son style. Ce n'est guère que vers le milieu du seizième siècle que les traditions de l'antiquité païenne, modifiées par les exigences d'un goût plus moderne, s'imposèrent sans réplique.

Tandis qu'en 1542, dans la chapelle de l'hôpital Saint-Julien (aujourd'hui le Musée) une belle grille de pierre bleue, séparant l'abside de la nef, s'élevait dans le caractère de la troisième époque ogivale avec ses arcs en accolade, un peu plus tard un riche jubé, encore debout, en marbres de couleur, habilement orné de frises et de bas-reliefs, s'inspirant en liberté, pour la première fois dans notre petite province, de l'architecture romaine, était édifié de 1545 à 1550, dans l'église collégiale de l'abbaye de Saint-Aubert, à l'entrée du chœur qu'on finissait de reconstruire[1].

Ce jubé, comme tous les monuments de ce genre, séparait la partie occupée par les religieux — qu'il rendait pour ainsi dire indépendante, en la clôturant — du reste de l'édifice où se plaçaient les laïques et les étrangers de marque à qui le monastère donna souvent l'hospitalité[2].

[1] Voir ci-après.

[2] 17 mars 1130, le pape Innocent II; 4 avril 1385, les ducs de Bourgogne et de Bavière; 20 janvier 1449, Philippe le Bon, duc de Bourgogne; 1^er^ février 1483, Maximilien d'Autriche; 4 novembre 1501, l'archiduc Philippe d'Autriche et l'archiduchesse sa femme; 6 juillet 1529, Marguerite d'Autriche; 16 avril 1535, la reine de Hongrie; etc.

Il a de largeur 10 mètres, sur une hauteur de 7m,47 et 1m,70 de profondeur. Il se compose de deux ordres superposés : dorique et ionique au-dessus, chacun avec son entablement complet.

Dans le bas, trois arcades égales, à cintre très surbaissé, sont soutenues directement par quatre colonnes surmontées d'une petite architrave formant linteau sur la profondeur, où elle reçoit la retombée des voûtes. Ces colonnes sont assises sur des socles presque cubiques avec plinthe. Elles correspondent à quatre pilastres du même ordre, placés derrière et traversés, au tiers inférieur de leur élévation, par un étroit bossage sans moulure. L'entablement repose sur le sommet des cintres. Sur sa corniche se dressent les colonnettes ioniques d'un module beaucoup plus petit. Elles sont isolées et adossées à une tribune ou attique. Elles portent sur des consoles d'un profil curviligne particulier, à l'aplomb des fûts inférieurs. Sous l'entablement que soutiennent ces colonnettes, règne, sur tout le pourtour du monument, une balustrade ajourée. La partie pleine comprise entre cette balustrade et l'entablement dorique est décorée de bas-reliefs sculptés, avec certains détails entièrement détachés. Les sujets de ces bas-reliefs sont empruntés à l'Évangile; les frises sont partout richement ornementées.

Tous ces motifs de décoration sont isolés par les divers membres de l'architecture, au droit des colonnettes par les saillies de leurs supports, et dans l'axe des clefs des arcs par les consoles rectangulaires soutenant, en avant de niches trilobées peu profondes, à plan semi-elliptique, des statues dont le pied s'appuie sur la corniche dorique et dont la tête atteint à la hauteur de la balustrade.

Les latéraux présentent en retour les mêmes dispositions architecturales, un bas-relief s'y trouve aussi placé entre deux entablements, sous la balustrade.

Plus bas, le panneau compris entre le retour de l'entablement et la petite architrave portant sur le chapiteau de la colonne et sur celui du pilastre est occupé par un autre motif de sculpture. Ce motif a pour cadre un cercle inscrit dans un carré et coupé aux extrémités des diamètres vertical et horizontal par des claveaux saillants et angulaires. Les écoinçons engendrés par cette circonférence inscrite, les tympans des arcs, le triangle né de la jonction des archivoltes latérales avec l'archivolte médiane et fermé au

dessus par l'amortissement du support des colonnes ioniques, sont également décorés de figures.

Les cintres à plates-bandes peu moulurées sont à leur tour interrompus par des claveaux aussi en saillie et de même angulaires. Ils sont au nombre de cinq, équidistants, le troisième tenant lieu de clef. Ils se prolongent sous le berceau des voûtes qu'ils compartissent en six sections égales. Une plate-bande de même largeur, suivant la courbe du berceau, forme avec les divisions précédentes douze caissons rectangulaires à surface courbe, tous égaux.

Les fûts monolithes des colonnes doriques et les pilastres sont d'un fort beau marbre rouge, rare aujourd'hui, avec base et chapiteau de marbre gris. Les colonnettes ioniques également monolithes, leur base et le chapiteau, les balustres, les consoles des statues et celles des petites colonnes, le socle de l'ordre inférieur, les encadrements des caissons, les claveaux saillants et les tablettes décoratives au haut des niches et sur les avant-corps sont aussi du même marbre rouge.

Toutes les moulures des architraves et des corniches, les archivoltes, les revêtements des angles du monument, le cadre des bas-reliefs, les filets internes autour des caissons, sont entièrement de marbre noir. Toutes les sculptures, frises, bas-reliefs et statues, les mascarons, les caissons et, à l'intersection des bandes qui les entourent, les petites rosaces sont de marbre blanc. Il en est de même des étroits panneaux encadrés de noir, limitant à la largeur du chapiteau l'épaisseur du cintre en avant des caissons.

Cet ensemble polychrome est d'un effet fort harmonieux.

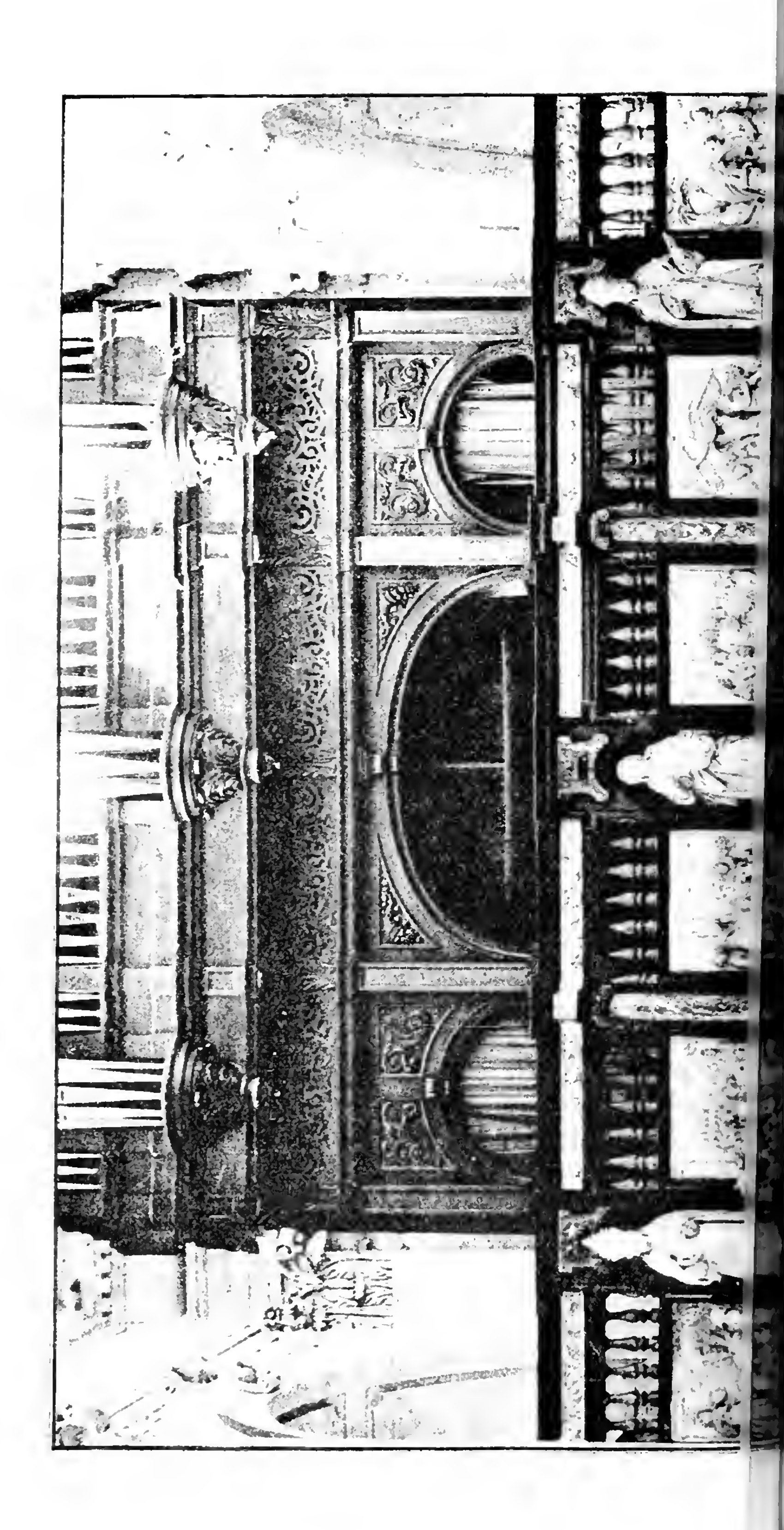
Cette indication succincte de l'architecture amène naturellement la description plus intéressante de la partie sculpturale [1].

Sur le côté latéral du jubé, à gauche du spectateur, au-dessus de la balustrade formée de quatre balustres et de deux demi-balustres aux extrémités, sous la corniche en tablette ou main courante, la petite frise est ornée de cinq bouquets de fruits variés également espacés et d'aspect assez lourd.

Le bas-relief sous les balustres a pour sujet la « femme guérie d'une perte de sang [2] ». Au milieu, Jésus marchant à droite, accompagné de trois disciples, Jean, imberbe, et deux autres por-

[1] Voir pl. XIII.

[2] SAINT MATTHIEU, IX, 20-22; SAINT MARC, V, 25-34; SAINT LUC, VIII, 43-47.



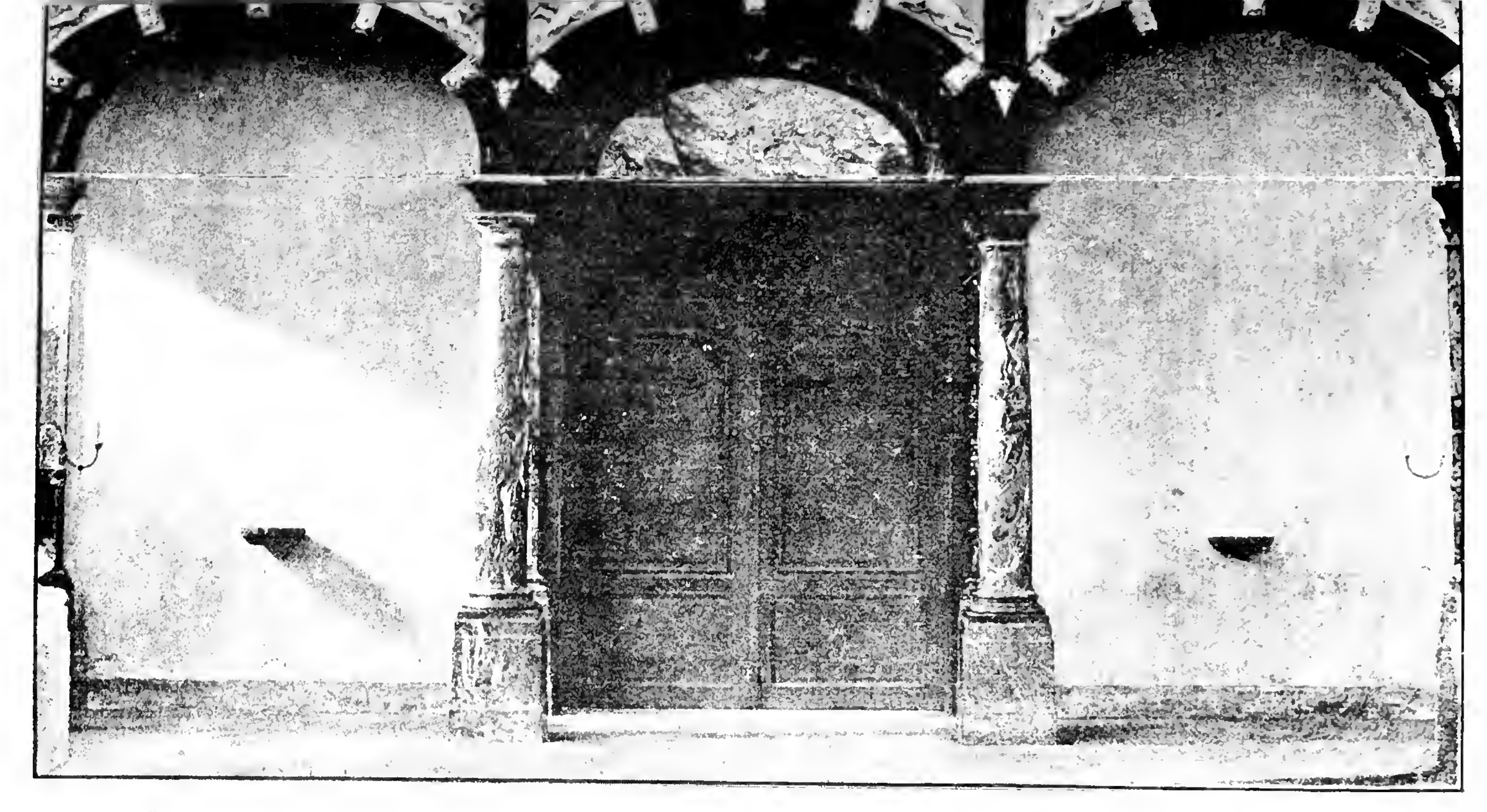


Planche XIII

Page 446

JUBÉ DE L'ÉGLISE SAINT-AUBERT DE CAMBRAI

tant toute leur barbe comme le maître. Il se rend en la demeure de Jaïre, mais il se sent touché derrière, à la frange de son vêtement, par la femme qui l'implore, agenouillée à gauche, les mains jointes. « Connaissant en soi-même la vertu qui était sortie de lui [1] », Jésus se retourne et étend la main droite vers la suppliante pour lui dire que sa foi l'a sauvée. Des arbres bornent le tableau à gauche et à droite. Au fond, une construction à laquelle conduit un haut escalier ; puis de hautes murailles.

Ce bas-relief est cantonné de colonnes ioniques.

Dans la frise inférieure, au centre, sont deux enfants nus et ailés, se faisant face. Celui de droite met sa main droite sur l'épaule gauche du second et semble près de l'embrasser. De la main droite de celui de gauche et de derrière le second, partent les tiges de rinceaux terminés respectivement aux deux bouts du champ par une large rosace qui en occupe toute la hauteur. Entre les enfants et les rosaces, de chaque côté un oiseau.

Dans les angles supérieurs deux autres oiseaux s'accrochent aux enroulements.

Sous l'entablement inférieur, le bas-relief circulaire montre à mi-corps un évêque mitré, la chape sur les épaules, tourné vers la gauche et regardant à droite. C'est saint Grégoire. Comme Père de l'Église, il soutient de la main gauche un livre fermé, — celui des dialogues sur la résurrection de la chair, peut-être, — sur lequel il appuie son autre main. Au bas, une tombe ouverte d'où sort en entier un petit personnage nu, la tête rasée comme un clerc, les mains jointes tendues vers le saint. — N'est-ce pas une allusion incontestable à la foi du savant docteur dans la résurrection corporelle? — Sur le fond, à droite, est agenouillé un second petit personnage vêtu de l'aube à larges manches. Il est tourné vers l'évêque qui le regarde. Il porte une plume allégorique de la main droite. C'est le secrétaire de saint Grégoire, ainsi caractérisé, le diacre Pierre le Lombard.

Il n'est pas inutile de noter, en passant, la différence exagérée des proportions entre le saint et les figures secondaires qui l'accompagnent, reste d'obéissance aux règles empruntées aux anciens pendant le moyen âge, par l'iconographie chrétienne.

[1] SAINT MARC, V, 30.

Dans chaque écoinçon un petit chérubin à quatre ailes converge au centre du cercle.

Nous arrivons à la face du jubé. Il faut remarquer que chacune des trois arcades comporte en largeur deux bas-reliefs[1]. Ils sont séparés verticalement, dans l'axe de la clef du cintre, par une des statues indiquées ci-devant.

Après la petite colonne ionique dressée à l'aplomb de la colonne dorique d'angle de gauche, la première frise du même côté est soutenue par cinq balustres et deux demi-balustres, nombre qui ne varie plus jusqu'au retour de droite. Elle est décorée au centre d'un cartouche avec entourage à replis et enroulements en volute. Ce cartouche est flanqué de deux oiseaux, des aigles affrontés, les ailes ouvertes, séparés du cartouche et des extrémités latérales par deux groupes de fruits en guirlande.

Au dessous, le bas-relief : « Jésus délivrant un possédé[2]. » A gauche, Jésus, debout avec deux apôtres, tient de sa main droite un pan de son manteau. Devant lui se voit, renversé violemment en arrière, les membres convulsionnés, un jeune homme imberbe et nu n'ayant pour vêtement qu'une légère ceinture. Il porte une chaîne à la jambe droite, a le bras droit levé et le gauche maintenu par un dernier personnage, son père, placé à l'extrémité du cadre.

De la bouche du lunatique sort, au milieu de vapeurs, « l'esprit impur, sourd et muet[3] », chassé par la parole divine. Au-dessus du groupe de gauche, un portique soutenu par deux pilastres. A l'opposé, un arbre. Au milieu, dans le lointain, deux figures agenouillées sur un tertre prient, regardant à droite.

Le centre de la frise inférieure est de même occupé par un cartouche analogue au précédent et portant une aile de chaque côté. Il est accompagné de deux petits génies nus, ailés, posés de trois quarts et tournant la tête pour se regarder. Ils portent un carquois (?) sous les reins. Ils sont debout sur la tige d'un enroulement végétal dont ils tiennent chacun dans les mains la révolution principale aboutissant de part et d'autre à une large rosace.

Contre ces trois décors superposés se dresse, en allant vers

[1] Chaque bas-relief mesure $1^{m},10$ de côté.
[2] Saint Matthieu, xvii, 14-17; Saint Marc, ix, 15-26; Saint Luc, ix, 38-43.
[3] Saint Marc, ix, 24 et 25.

la droite, en avant d'une des niches déjà signalées, la statue d'un autre Père de l'Église, saint Ambroise. Il porte la mitre bordée de perles, la chape et le rochet sur sa tunique. Son visage, où les yeux sont demi-clos, exprime la pensée. Il a les mains ouvertes tendues en avant, ce qui fait supposer qu'il a dû soutenir un symbole quelconque aujourd'hui disparu[1]. Il retient sous son coude gauche, serré contre, la hanche, un pan de son manteau replié.

Aux pieds de l'évêque, à sa gauche, on a placé un personnage de beaucoup plus petit. Il est tête nue, le genou gauche en terre, et lève vers le saint — semble-t-il — les yeux et les mains jointes. Il est revêtu de la cuirasse antique avec « lanières » aux épaules et sur les cuisses, est ceint d'une large épée, chaussé de hauts cothurnes, et a son casque posé derrière lui.

Cette figure ne se lie au personnage principal ni par le caractère ni par la matière. Le socle apparent qui la supporte ne concorde même point par ses lignes et sa direction avec celles de l'architecture. Elle a probablement été mise là par une main pieuse, mais ignorante, qui voyait à tort dans le « convertisseur » de saint Augustin le patron de l'abbaye Saint-Aubert, lui donnant ainsi, comme caractéristique, un saint Landelin supposé[2]. Ou bien faut-il voir plus simplement dans cette adjonction insolite un moyen radical de sauver des chances de destruction une œuvre retrouvée après la Révolution, dans quelque coin de l'église transformée un moment, de 1790 à 1805, en Musée national?

La frise supérieure qui suit ce groupe est lourdement agrémentée des mêmes ornements que celle du latéral, la première décrite.

Le bas-relief retrace le « miracle des noces de Cana ». Dans une salle dont l'entrée est indiquée à gauche par trois colonnes cannelées debout sur leurs piédestaux, et dont les murs disparaissent, au fond, sous une tenture drapée dans le haut « à l'antique », est dressée de gauche à droite, sur les voûtes d'un cellier, une longue table où sont assis quinze convives, de l'un et de l'autre sexe. Par devant, à gauche dans l'angle, un serviteur, le genou

[1] Saint Ambroise a pour symbole des abeilles.

[2] Voir sur ce saint personnage : *Sculptures sur bois dans l'église Saint-Aubert de Cambrai*, par A. Durieux (*Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements*, etc., 11e session, 1887, p. 268.)

gauche en terre, soutient sur son genou droit une des « six grandes urnes de pierre[1] », dont il vide le contenu dans un autre vaisseau près de lui, sous le regard de Jésus. Celui-ci debout, tournant le dos à la table, par un geste de sa main droite (brisée), commande à l'eau de se changer en vin. Entre les deux figures, les cinq autres urnes sur deux rangs au premier plan. Sous la voûte, à droite, un chien se repaît de quelques débris du festin.

Sur la frise au-dessous, un génie se voit au centre. Il se présente de face, nu, ailé, du sexe masculin (en opposition à celui du sexe féminin qui lui est symétrique dans la frise correspondante). Il se tient à cheval sur deux volutes liées, les jambes écartées à la manière d'un Bacchus. Un aigle éployé mord de chaque côté à l'épaule de l'enfant, dont le bras est remplacé par une feuille étroite repliée, contenant des graines ou de menus fruits dans son repli. De la double volute naissent des enroulements sur lesquels posent les oiseaux, et qui se terminent à chaque extrémité en rosace avec grappe centrale pendante.

Après la petite colonne, la frise couronnant le troisième compartiment marque son milieu par un cartouche accompagné de part et d'autre d'un oiseau les ailes ouvertes, entre deux bouquets de fruits divers, le tout encore disposé en guirlande.

Avec le bas-relief on assiste à la « résurrection de la fille de Jaïre[2] ». Vers la gauche, deux portiques, l'un avec pilastres, l'autre avec colonnes ornées de bossages, sont surmontés d'une balustrade en acrotère. Sous l'arcade du second de ces portiques, au lointain, le père de la morte, à genoux, implore l'Homme-Dieu entrant, tourné à gauche. Puis la scène se continue du même côté au premier plan. Jésus, suivi de Jean, a devant lui la mère, voilée, de la jeune fille. Jésus, retenant de sa main droite pendante un pli de son manteau, lève la tête et implore son divin Père. A ses pieds, la ressuscitée se dresse sur sa couche rectangulaire. Elle est nue, a les cheveux flottants sur le dos, fléchit le genou et joint les mains en regardant le Sauveur. Devant elle, le chef de synagogue, à demi agenouillé, soutient son enfant. A l'extrême droite, Jacques et Pierre, et un dernier personnage coiffé d'un bonnet. Il appuie son

[1] SAINT JEAN, II, 6.
[2] SAINT MATTHIEU, IX, 18-26; SAINT MARC, V, 22-43; SAINT LUC, VIII, 41-56.

menton sur le revers de sa main repliée dans l'attitude de l'attention ; seul de tous les hommes, Jean est sans barbe.

La frise sous ce bas-relief présente à sa partie centrale un vase rempli de fruits, ayant pour pied un culot feuillu renversé. De chaque côté, un cheval marin, la tête levée, la bouche entr'ouverte, les narines dilatées, pose — souvenir d'une frise antique — un de ses pieds palmés sur le bord et le second sur la panse du vase. Ces animaux chimériques ont la partie postérieure de leur corps terminée en queue de poisson recourbée et couverte d'écailles, et donnant naissance au-dessous à un rinceau terminé par une rosace variée qui prend toute la hauteur du fond.

La statue du Sauveur du monde surmonte l'arcade centrale et marque le milieu du jubé. Il est vêtu de la robe traditionnelle et semble parler. Il avance un peu la jambe gauche, porte contre sa poitrine, du même côté, le globe symbolique et lève la main droite, les doigts serrés. Cette statue est la plus médiocre des trois.

Les frises supérieures et inférieures sont pour la seconde partie du monument symétriquement semblables, bien que variées dans les détails, à celles de la première moitié : il devient donc inutile de les décrire.

Le bas-relief qui se présente alors le premier retrace la guérison du paralytique[1] ». Le fond est occupé par des portiques dont les arceaux posent sur des piles carrées et laissent voir en arrière-plan d'autres arcades. A la rencontre des premiers arcs, des têtes d'anges, ailées. Au milieu en avant, aux pieds de Jésus vu de face, le paralytique étendu, nu, tourné à gauche, les mains levées vers Celui en qui il espère, est encore soutenu par les cordes qui ont servi à le descendre par la brèche faite au toit. Dans le haut apparaissent les mains de ceux qui l'ont descendu. De chaque côté du « Fils de l'homme », un personnage aussi debout regarde le malade. A gauche, Jean, vu de dos, retourne la tête pour s'intéresser à l'action. A droite, deux autres figures. L'une, au second plan, regarde en haut et maintient la corde de sa main droite. L'autre, au premier plan, regarde Jésus.

Ce bas-relief et le suivant sont, sous tous les rapports, les plus remarquables.

[1] Saint Marc, ii, 1-5; Saint Luc, v, 17-20.

De l'autre côté de la colonnette, on voit « Jésus endormi dans la barque[1] ». Il est assis de face à gauche, à l'arrière de l'embarcation se présentant par le travers, le bras droit sur la poupe, la tête appuyée sur sa main. Son autre main repose légèrement sur le bordage. Debout, aux pieds du divin dormeur, deux de ses disciples se penchent vers lui. Celui de droite le touche à l'épaule pour l'éveiller : « Maître, nous périssons[2]. » La tempête fait rage. Au centre, au pied du mât incliné à gauche, un homme n'ayant de vêtement qu'une ceinture soutient de ses bras levés au-dessus de sa tête, vue par-dessous, un matelot dont on n'aperçoit que les mains et dont le corps disparaît sous la voile que déchire le vent. Il essaye de maintenir une vergue brisée contre le mât où flottent des cordages rompus que saisit, au second plan, une autre figure. A droite, à la proue, deux hommes effrayés; l'un regarde à gauche, l'autre s'abaisse sur l'avant de la barque que battent les flots du lac. Derrière l'homme nu, au fond, une dernière figure anxieuse.

La troisième et dernière statue, la meilleure de toutes, est aussi celle d'un Père de l'Église, saint Augustin, également en costume épiscopal. Le visage ascétique, les yeux baissés, la jambe gauche légèrement avancée, il présente les mains en avant, la droite ouverte, la gauche tenant le cœur enflammé qui le caractérise.

Le dernier bas-relief de la face du jubé représente le miracle de « la main sèche[3] ». Au milieu, l'estropié que Jésus a rencontré dans la synagogue se tient debout. Il a le corps et les pieds nus, le bras droit soutenu par une écharpe de linge et les jambes à demi couvertes de courtes braies. Il fait face au principal personnage qui le regarde, placé aussi de profil à droite, et, lui touchant le bras, lui dit : « Étendez votre main[4]. » Derrière l'infirme, un homme, le bras gauche levé, le droit porté en avant, semble admirer la puissance du Maître. Entre le miraculé et Jésus, un autre personnage qui l'observe; à droite, deux dernières figures. Toutes sont attentives à l'action. Au fond, à gauche, un grand arbre. A l'opposé, une baie cintrée ouverte dans un massif supportant la naissance

[1] Saint Matthieu, viii, 23-27; Saint Marc, iv, 37-39; Saint Luc, viii, 22-24.
[2] Voir la note précédente, 13; 5; 10.
[3] Saint Matthieu, xii, 9-13; Saint Marc, iii, 1-5; Saint Luc, vi, 6-10.
[4] Voir la note précédente, 13; 5; 10.

d'une voûte — celle du parvis de la synagogue — qui se perd dans le haut. Au fond, au milieu, au lointain, une sorte de tour, des coteaux.

En retour du monument, à droite, les mêmes frises que sur le latéral gauche.

Le bas-relief, aussi cantonné de deux colonnettes ioniques, reproduit la scène de « la piscine probatique [1] ». A gauche, Jésus, accompagné de Jean et d'un autre disciple qui le suivent, étend le bras et commande au malade couché nu, à droite, de se lever, d'emporter son lit et de marcher. Plus loin, une figure à demi immergée nage — l'ange peut-être remuant l'eau de la « piscine des brebis ». — Une rampe que gravit un personnage, la tête et le corps drapés, monte de droite jusqu'au fond où, derrière un parapet, sont trois spectateurs. A droite encore, au-dessus de la rampe, les cinq galeries où se réfugiaient les estropiés et les malades. Au lointain, vers la gauche, les tours et les édifices de Jérusalem.

Plus bas dans le cercle, accompagné de chérubins aux angles du carré circonscrit, un quatrième Père de l'Église, saint Jérôme, en buste, est opposé à saint Grégoire. Il porte une longue barbe, a le torse nu, et de son bras gauche également nu serre contre sa poitrine un objet mal défini. Le savant docteur a le bras droit couvert d'une draperie et tient un crucifix debout, qu'il considère avec foi. Au-dessous, une tête de mort sur un livre. A la base, le lion, la face sur ses griffes, le corps et la queue se contournant à droite.

Chacun des six tympans des arcs a pour sujet un ange, enfant ailé et nu, « voltigeant » dans le sens de l'extrados, la tête vers le haut. Le premier à gauche regarde la terre et de son bras gauche étendu tient une palme au-dessus de la clef. Un ruban, traversant de l'épaule à la hanche, retient une légère draperie flottante qui ne cache pas le sexe du petit personnage : observation qui s'applique à toutes ces figures comme à celles des frises.

Le second enfant fait pendant au premier comme pose et agencement. De sa main gauche il tient une corne d'abondance dont l'orifice, tourné de même vers le sommet de l'arcade, laisse échapper des fruits.

A la deuxième ouverture, deux autres enfants affrontés comme

[1] Saint Jean, v, 1-9.

les précédents, la draperie retenue par une étroite ceinture, présentent chacun une couronne convergeant vers la partie supérieure de l'archivolte. L'un d'eux tient aussi le regard abaissé.

Les figures de la troisième arcade sont à peu près celles de la précédente. Le premier enfant retient de sa main gauche un pan de la draperie qui passe sur son épaule droite. Le second a en main une couronne et, comme le deuxième de la précédente arcade, regarde en souriant devant lui.

A la jonction des arcs, sous le support des colonnes ioniques, une petite tête d'ange ailé comble le vide triangulaire.

Les quinze mascarons fixés sur les claveaux en saillie des trois archivoltes mériteraient, par leur variété, une étude particulière. Si le bon goût y cède trop la place à la bizarrerie, ils n'en demeurent pas moins très originaux. Les uns ont la barbe et les cheveux formés de feuillages d'ornement ou sont composés de coquilles et d'éléments végétaux. Un autre a les yeux engendrés par des volutes partant de la racine du nez. Les plus curieux ont les différentes parties du masque représentées par des fruits variés. La description du premier de gauche à l'arcade du milieu donnera une idée de cette débauche d'imagination.

Ses yeux sont des grenades entr'ouvertes, les sourcils des gousses de haricots se relevant en dehors pour dessiner les tempes et le front. D'autres gousses forment le pli des joues aux ailes du nez, représenté par une poire. A ce fruit sont suspendues par leur pédoncule deux autres poires plus petites formant moustache de chaque côté d'une grosse grenade crevée simulant une bouche riante qui laisse voir les graines en guise de dents. Des feuilles et d'autres fruits plus petits complètent l'ensemble en simulant les cheveux et la barbe.

Les caissons sous les arcades sont non moins dissemblables. Rosaces, fruits assemblés, enroulements feuillus animés d'oiseaux, calice entouré de vigne, écussons d'armoiries, jusqu'à la reproduction des deux enfants enlacés empruntés aux frises latérales inférieures, s'y succèdent non sans confusion apparente. Cette partie du monument est celle qui a le plus souffert d'adjonctions plus ou moins heureuses et du déplacement répété de l'ensemble. On ne peut guère, pour cette raison, désigner avec précision les motifs primitifs au milieu de ceux qui ont été

restitués pour compléter, plus tard, la décoration des voûtes.

C'est sous l'abbatiat de Michel de Franqueville, premier abbé mitré de Saint-Aubert, qui gouverna l'abbaye de 1538 à 1557 [1], que fut édifiée l'œuvre dont on vient de donner une description sommaire. Cet abbé fit reconstruire le chœur de l'église. Le 24 avril 1543, l'évêque Robert de Croy en posait la première pierre; il était achevé en 1549 [2] et consacré le 1er mai 1550, par le même évêque [3].

Un autre abbé de Saint-Aubert, Joseph Pouillaude [4], qui a laissé quelques mémoriaux sur son abbaye, dit à propos de cette reconstruction qu'il avait alors sous les yeux : « Comme le chœur de « notre église estoit très mauvais et qu'il menaçoit tellement ruine « qu'il y avoit péril pour les religieux, monsieur Franqueville se « détermina à le faire bâtir et le fit avec beaucoup de peine et en « endettant la maison ; c'est ce chœur que nous voyons aujour- « d'hui, dont monsieur de Pouvillon [5] vante fort la beauté, disant « qu'il est d'une admirable structure. A la vérité c'étoit quelque « chose de beau pour ce temps-là, mais la trop grande obscurité « faict qu'il n'est pas du goût d'aujourd'hui. M. de Franqueville se « trouva donc embarrassé des dettes qu'il avoit contractées par rap- « port au dit chœur [6], etc. »

Et l'abbé Pouillaude, qui écrivait de 1709 à 1732, ajoute ailleurs : « Il est clair que la maison de Saint-Aubert n'étoit pas réduite à la « besace du temps de monsieur de Franqueville, puisqu'il forma « le dessein de faire un chœur; mais comme il avoit compté sans

[1] *Abrégé de l'histoire de l'abbaye ou église de Saint-Aubert, depuis le commencement de sa fondation iusque à présent, le tout tiré ou de nos archives ou des mémoires que nos abbés et autres ont laissés,* par l'abbé J. Pouillaude, p. 120 et suiv. (Ms. 654, Bibliothèque communale.)

[2] *Calendrier historial touchant les choses principales et les plus notables, sacrées et prophanes, faictes et advenues depuis mille ans, jusques à cet an* 1604, *en la cité métropolitaine de Cambray,* etc., *par Julien de Lingne, prêtre,* p. 15 et 137. (Ms. 907, Bibl. comm.)

[3] *État où s'est trouvé l'abbaye de Saint-Aubert, depuis le premier abbé mitré jusque à l'année* 1730, p. 7 (Ms. 656, Bibl. comm.); *Registre de l'église et abbaye de Saint-Aubert commençant aux abbés mitrés, où l'on voit ce qui s'est passé de plus remarquable,* etc., p. 3. (Ms. 662, Bibl. comm.)

[4] Mort le 7 juin 1732. (Ms. 662, p. 171.)

[5] Abbé de 1596 à 1606.

[6] *Abrégé de l'histoire,* etc., p. 20. (Ms. 654, Bibl. comm.)

« son hoste, il fut obligé d'endètter la maison, prenant de l'argent « à frais[1]. »

Ces brèves citations suffisent pour faire comprendre l'importance du monument[2].

Ce fait principal, joint à d'autres causes de dépenses et à la misère amenée par les guerres du temps, explique la gêne qui en résulta pour l'abbaye, au point qu'à la mort de Michel de Franqueville, en juin 1557, « on ne trouva même point assez d'argent pour faire son service[3] ».

L'église fut successivement reconstruite en toutes ses parties, de 1634 à 1745[4]. Vint en 1737 le tour du chœur menaçant ruine de nouveau, par son « peu de solidité et les matériaux défectueux « qu'on avoit emploiez ». La première pierre en était posée le 4 avril 1740[5].

Le jubé, primitivement édifié en son lieu ordinaire, l'entrée du chœur, avait dû naturellement être déplacé pour faciliter les travaux. Il était transporté par l'abbé Tahon, ancien « receveur et maistre des œuvres de l'abbaye », successeur de l'abbé Pouillaude, au portail intérieur de l'église, où il supportait dès lors le buffet d'orgues. On faisait subir à ce monument, en 1879, un nouveau déplacement, provisoire cette fois, pour permettre la consolidation du clocher repris en sous-œuvre. Cette opération entraînait du même coup l'agrandissement du parvis et amenait, par suite, la découverte, sous l'assiette de la première colonne de gauche du jubé, d'une pierre sculptée portant accolées dans un cartouche de style Louis XV les armoiries de l'abbaye : de gueules à trois chevrons d'or, et les armes parlantes de l'abbé Tahon : trois mouches ou taons, posées deux et une. Au bas se lit l'inscription chronogrammatique suivante :

VnC In fVnDaMenta
obtVLit aVgVstInVs
praesVL[6].

[1] Ms. 662, p. 3.
[2] Voir pl. XIV.
[3] Ms. 656, p. 1.
[4] Ms. 662, p. 25 et 193.
[5] Ms. 662, p. 182.
[6] Cette pierre est actuellement au Musée.

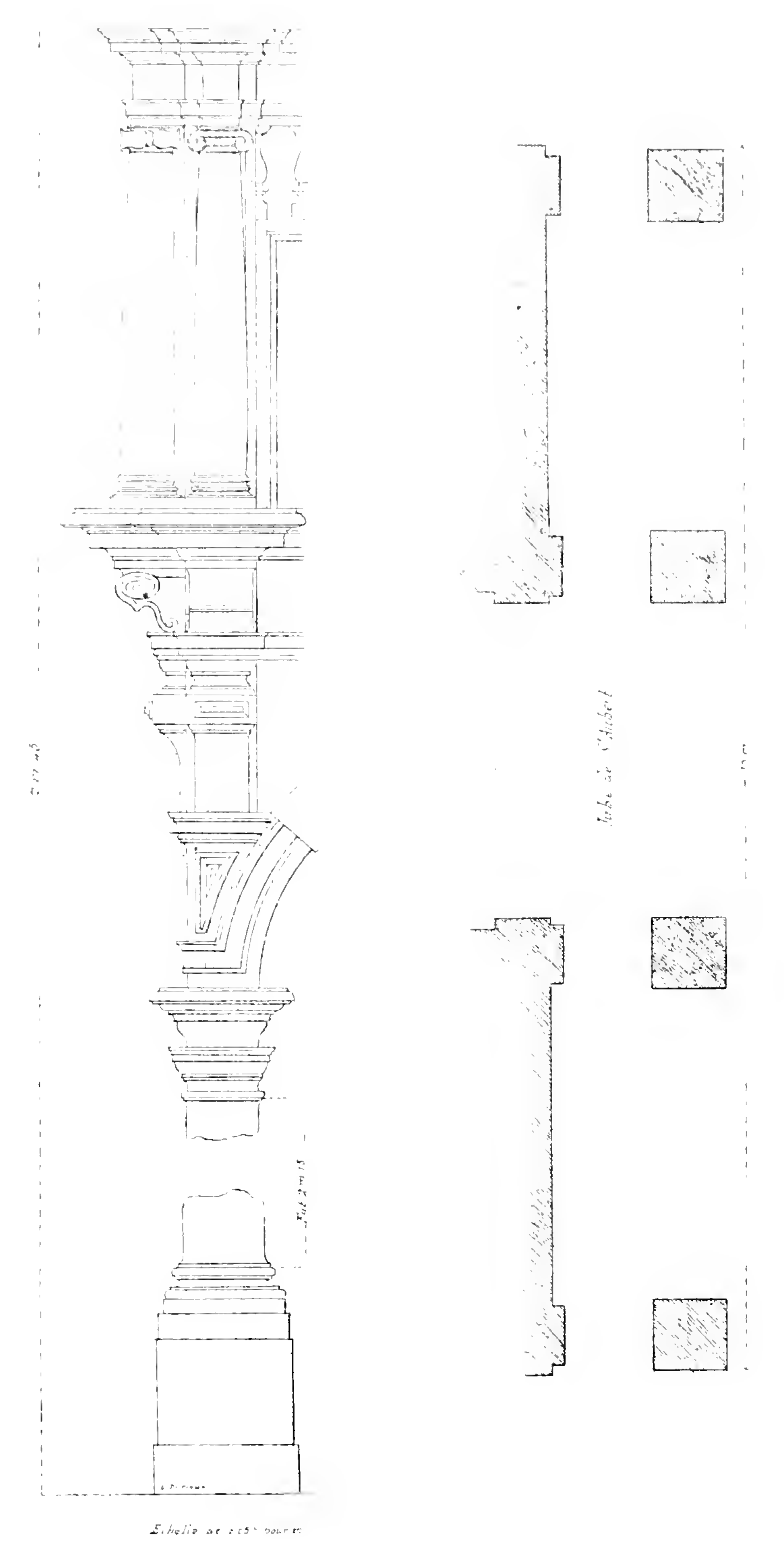


Planche XIV

JUBÉ DE L'ÉGLISE SAINT-AUBERT DE CAMBRAI

(PLAN ET DÉTAILS)

Par quels artistes le jubé fut-il exécuté? Quel en a été le prix? Questions intéressantes auxquelles, malgré de nombreuses et laborieuses recherches, comme pour une précédente étude faite dans la même église, nous n'avons pu trouver de réponse précise. Les documents sur l'abbaye de Saint-Aubert sont rares. Les vicissitudes qu'elle eut à subir, les pilleries, les exactions exercées contre cet asile monacal au cours des guerres longues et fréquentes qui désolèrent la contrée, plus tard les funestes effets, sur ce point, de la Révolution, ont anéanti, pour la plupart, les sources où, selon toute probabilité, on aurait pu puiser avec fruit.

Le peu que l'on sache jusqu'à présent du jubé est ce qui vient d'en être dit.

On ne peut attribuer cette œuvre vraiment très remarquable qu'à des sculpteurs italiens venus en France, sans doute, au retour de nos expéditions d'outre-monts. Lors de l'édification de l'église de Brou par des artistes flamands, ne voit-on pas des Transalpins prendre leur part des travaux? Peut être quelques-uns de ces étrangers ont-ils suivi leurs compagnons de Flandre à leur rentrée dans leurs foyers, et contribué ainsi à la rénovation artistique de la région. A l'époque qui nous a occupé, la Renaissance, on le sait, n'y avait pas encore suffisamment pénétré, n'y était point assez sûrement établie pour s'y manifester comme chez elle, avec tant d'éclat, de science, de délicatesse et un art aussi parfait. La nature même des matériaux, la richesse et la variété des marbres employés, contrastent avec les habitudes et les productions naturelles de notre petite province, et corroborent, semble-t-il, notre opinion.

Après avoir fait remarquer l'excessive saillie des profils d'architecture, il faut s'arrêter à la grâce de l'ornementation où dominent les enroulements, et constater le goût, inspiré directement des œuvres antiques, qui s'impose partout dans les frises, les rinceaux habilement variés, les oiseaux et les petits êtres qui les animent. Si l'on excepte quelques rares parties dont la lourdeur est due pour une part, on peut le croire, à d'inhabiles restaurations, le tout accuse une conception abondante, hardie et surtout plus païenne que ce qu'enfantait alors en général l'imagination des artistes du Nord, plus froids, plus chrétiens sans doute, mais plus naturalistes dans les nudités démoniaques qu'ils produisaient.

Des mains différentes ont laissé leur empreinte sur ce monument. Les frises, les ornements sont d'une exécution plus souple, les grandes figures moins franches de faire, plus fondues dans l'aspect, et d'ailleurs d'un marbre différent que les bas-reliefs. Dans ces derniers vibre le sentiment de la composition, du tableau qui s'explique sans effort mystique, avec un dessin sans raccourcis. Les figures ont une sveltesse qui suffirait à déceler leur origine. Les mouvements sont précis sans raideur, les extrémités élégantes, quoique un peu fortes pour certains personnages; les têtes presque toujours nobles d'expression, l'arrangement des cheveux jamais symétrique.

L'anatomie marque les nus avec une science sûre qui s'exagère même quelquefois, comme dans la fille de Jaïre, par exemple. Les draperies de toutes les figures revêtues du costume biblique ou antique sont traitées sans raideur ni sécheresse, amples et naturelles, ne gardant rien ou presque rien de l'époque précédente. Ces diverses qualités jointes à la complète harmonie du tout, sous le double rapport de la forme et de la couleur, justifient l'éloge que l'on peut sûrement faire d'une œuvre dont, à cause de sa perfection même, on pourrait être tenté de discuter la date, mais dont le mérite de conception, l'habileté d'exécution et la valeur d'art ne sauraient être contestés.

Il faut en terminant rendre un juste hommage au soin et au goût éclairé dont M. le chanoine Bouchard, curé-doyen de l'église de Saint-Aubert, a fait preuve dans l'essai de restauration discrète et respectueuse de son jubé, qui ne serait point déplacé parmi les monuments historiques.

A. Durieux,
Secrétaire de la Société d'Émulation,
Membre non résident du Comité des
Sociétés des Beaux-Arts, à Cambrai.

XVIII

NOTICE SUR LA DESTRUCTION

ET

LA RESTAURATION DU TOMBEAU D'AGNÈS SOREL

A LOCHES.

Le tombeau d'Agnès Sorel, après avoir longtemps séjourné dans le chœur, puis dans l'un des bas côtés de l'église collégiale de Loches, est aujourd'hui placé dans une tour du château. La statue couchée qui le surmonte est une remarquable œuvre de sculpture du milieu du quinzième siècle, souvent reproduite par la gravure et la photographie. Elle porte des traces évidentes de restaurations, et l'on sait que, brisée dans l'église à l'époque de la Révolution, elle fut rétablie, vers 1809, dans la tour où elle se voit aujourd'hui; mais on ne connaît pas le nom du sculpteur qui l'a restaurée, et Dufour, le mieux placé pour être bien informé, se borne à dire, dans son Dictionnaire de l'arrondissement de Loches : *Un artiste de Paris en a restauré les figures* [1].

Un dossier des archives d'Indre-et-Loire nous permet de combler cette lacune, et fournit quelques détails précis sur la façon dont le tombeau fut détruit à la Révolution.

Le 9 brumaire an V (30 octobre 1796), le Ministre de l'intérieur écrit à l'administration centrale d'Indre-et-Loire, pour l'inviter à lui faire savoir l'état où se trouve actuellement le tombeau d'Agnès Sorel ; « il ne doute pas que ce monument intéressant « pour l'histoire n'ait excité l'attention et la surveillance des auto- « rités constituées » .

Le 14 du même mois, l'administration centrale s'adresse à la municipalité de Loches, demandant « si le tombeau existe encore

[1] *Dictionnaire de l'arrondissement de Loches*, par Dufour, 2 vol. in-8°. Tours, 1812, t. II, p. 188.

« et s'il a subi quelques dégradations, en ce cas, par qui, et en « vertu de quels ordres elles ont été commises [1] ».

Le 19 suivant, le président de l'administration municipale du canton de Loches répond par la lettre qu'on va lire, et qui reproduit les termes d'une délibération prise par cette assemblée.

« CITOYENS,

« Le tombeau d'Agnès Sorel a existé véritablement dans le « chœur de la ci-devant collégiale de Loches [2]; il y étoit encore au « mois de mars 1793, époque à laquelle un bataillon de citoyens « du département de l'Indre passa dans nos murs pour aller dans « la Vendée. Une partie de ce bataillon se porta dans la collégiale, « et, voyant le tombeau d'Agnès Sorel, construit en marbre noir, « de la hauteur d'environ trois pieds, et sur lequel étoit étendue « sa statue faite en stuc, ayant à sa tête deux figures d'anges, et à « ses pieds deux moutons, ces militaires la prirent pour une statue « de saint, et dans leur délire, ils sabrèrent Agnès, les anges qui la « gardoient et les moutons qui étoient à ses pieds.

« L'administration du district, prévenue du ravage qui se faisoit « dans cette église, s'y transporta aussitôt, mais elle n'y trouva que « les morceaux d'Agnès et de son entourage, ainsi que des têtes, « des jambes et des pieds de statues que, dans leur rage vandalique « (*sic*), avoient coupés, brisés ces citoyens armés pour aller arrêter « les révoltés de la Vendée.

« L'administration ne put, dans ce moment, que sauver des « tableaux que ces militaires n'avoient pas mutilés, parce qu'ils « n'avoient pas encore pu les atteindre avec leurs sabres; les murs « de l'église étant très élevés, les tableaux étoient attachés très « haut, et le temps d'aller chercher des échelles donna celui de « les chasser.

« Sortant de ce lieu, ils se portèrent à la maison de détention, « ils déclarèrent qu'ils vouloient septembriser ceux qui y étoient.

[1] Archives d'Indre-et-Loire, série S, Travaux publics, 1807-1814.

[2] Il y a ici une erreur; le tombeau d'Agnès Sorel n'était plus dans le chœur de la collégiale depuis 1777. Il fut à cette époque transféré dans la nef de l'église, et c'est là qu'il se trouvait en 1793. J'ai publié, dans les *Mémoires de la Société archéologique de Touraine*, t. VI, p. 209, le procès-verbal de cette translation.

« Ce fut alors qu'on employa la fermeté, et qu'on leur déclara « qu'on ne souffriroit jamais le massacre.

« Voilà ce qui s'est passé, à l'occasion du tombeau d'Agnès Sorel, « dont les marbres sont encore dans les magasins de l'adminis- « tration.

« Les ossements de cette femme avoient, du temps des chanoines, « été mis dans une urne et déposés dans le cimetière du chapitre. « Pocholle, représentant du peuple, les fit exhumer quand il vint « en mission; il s'empara d'un reste de cheveux qui tenoit encore « au crâne. Satisfait, tout fut remis dans l'urne, et l'urne dans la « terre.

« Salut et fraternité.

« GABORÉ.

« *Pour le secrétaire :* GOULARD[1]. »

Les marbres du tombeau d'Agnès paraissent avoir été oubliés dans les magasins de l'administration jusqu'en 1805, époque à laquelle la pensée d'une restauration vint au général de Pommereul, préfet d'Indre-et-Loire, administrateur énergique qui contribua beaucoup à relever le département de l'état d'anarchie où l'avait laissé le Directoire.

M. de Pommereul, qui semble avoir eu hâte de presser cette restauration et d'en régler tous les détails, prenait, le 10 nivôse an XIV (31 décembre 1805), l'arrêté suivant qui contient le texte des nouvelles inscriptions à placer sur le mausolée à côté des anciennes, texte dans lequel se révèle la nature d'esprit du général-préfet, et qui porte bien la marque du dix-huitième siècle.

Extrait du registre des actes de la préfecture du département d'Indre-et-Loire.

Du 10 nivôse an XIV.

Le général de division, préfet du département d'Indre-et-Loire, membre de la Légion d'honneur :

Considérant comme l'un des devoirs attachés à la première

[1] Archives d'Indre-et-Loire, série S, Travaux publics, 1807-1814.

magistrature du département, celui d'y conserver les monuments historiques qui le décorent, et ayant remarqué que le tombeau d'Agnès Sorel, placé d'abord dans le chœur de l'église collégiale de Loches, avait été depuis relégué dans une chapelle où il avait dans ces derniers tems subi une destruction totale;

Considérant que divers citoyens ayant recueilli ses débris, se sont empressés, à sa demande, de les offrir, et que leur réunion permet son entière restauration;

Considérant que ce monument, qui remonte à l'époque de la Renaissance des Beaux-Arts en France, mérite, par le tems auquel il appartient, et par les souvenirs qu'il rappelle, d'être rétabli dans un lieu où il soit facilement vu et conservé;

Considérant qu'une tour du château de Loches, qu'Agnès habita longtems avec Charles VII, a jusqu'ici conservé son nom, et qu'elle offre une situation favorable pour recevoir son mausolée; que la destination actuelle de ce château, affecté à la sous-préfecture de Loches et au siège du conseil de l'arrondissement, semble donner une garantie suffisante de la nouvelle durée du tombeau d'Agnès, en même tems qu'il y deviendra un véritable ornement pour cet ancien palais;

Arrête :

1. Les plans et devis présentés par Mr Murison, commissaire expert de la préfecture, pour la restauration du mausolée d'Agnès Sorel, sont et demeurent approuvés; l'exécution en est confiée à ses talens et à son goût.

Les colonnes de marbre noir provenant du Liget et autres marbres déposés au château de Loches, sont mis à sa disposition, ainsi que la pierre dure et moellon existant audit château, dans la quantité nécessaire à cet ouvrage.

2. La statue d'Agnès, et celles accessoires de son tombeau, seront envoyées à Paris pour y être restaurées.

3. Le tombeau sera placé, conformément au plan approuvé, dans la tour d'Agnès, et son entrée, donnant sur la terrasse du château, sera décorée de quatre colonnes et de leur entablement surmonté d'un fronton.

4. Deux faces du sarcophage porteront ses deux anciennes inscriptions. Les deux autres porteront les deux inscriptions suivantes :

Première :

LES CHANOINES DE LOCHES, ENRICHIS DE SES DONS,
DEMANDÈRENT A LOUIS XI
D'ÉLOIGNER SON TOMBEAU DE LEUR CHOEUR.
J'Y CONSENS, DIT-IL, MAIS RENDEZ LA DOT.
LE TOMBEAU Y RESTA.
UN ARCHEVÊQUE DE TOURS, MOINS JUSTE,
LE FIT RELÉGUER DANS UNE CHAPELLE,
A LA RÉVOLUTION IL Y FUT DÉTRUIT.
DES HOMMES SENSIBLES RECUEILLIRENT LES RESTES D'AGNÈS,
ET LE GÉNÉRAL POMMEREUL, PRÉFET D'INDRE-ET-LOIRE,
RELEVA LE MAUSOLÉE DE LA SEULE MAITRESSE DE NOS ROIS
QUI AIT BIEN MÉRITÉ DE LA PATRIE,
EN METTANT POUR PRIX A SES FAVEURS
L'EXPULSION DES ANGLAIS HORS DE LA FRANCE.
SA RESTAURATION EUT LIEU L'AN M.DCCC.VI.

La seconde sera composée du quatrain dont le roi François Ier honora la mémoire d'Agnès :

Gentille Agnès, plus de los tu mérite,
La cause étant de France recouvrer,
Que ce que peut dedans un cloître ouvrer
Close Nonain ou bien dévot Hermite.

François Ier.

5. Dans le tympan du fronton de la porte d'entrée sera gravé :

Je suis Agnès, Vive France et l'amour!

6. La dépense de cette restauration, évaluée à la somme de 1,865 francs, sera payée par le sous-préfet, au moyen des fonds mis à cet effet à sa disposition par le général de division préfet.

7. Le nouveau mausolée d'Agnès Sorel est spécialement mis

sous la sauve-garde et protection du sous-préfet de Loches, qui est chargé de veiller à sa conservation et à son entretien[1].

Ces nouvelles inscriptions ne furent point placées sur le monument, comme on le verra; mais le préfet, passant du projet à l'exécution, s'adressa, pour la restauration de la statue brisée d'Agnès, à un sculpteur de Paris, nommé Beauvallet, bien connu alors par de nombreuses restaurations des sculptures réunies par Alexandre Lenoir au Musée des monuments français, et qui venait justement d'exécuter celle de la statue de Charles VII, le royal amant de la belle Agnès; on ne pouvait donc mieux s'adresser.

Pendant ces pourparlers, qui n'ont pas laissé de traces, M. de Pommereul passait à la préfecture du Nord; mais voulant achever l'œuvre qu'il avait commencée, il écrivait, le 10 mars 1806, à Beauvallet :

« Vous pouvez, Monsieur, vous occuper de la restauration du « mausolée d'Agnès Sorel, pour laquelle, suivant ce que nous « sommes convenus, il vous sera dû la somme de 900 francs qui « vous sera payée par M. Le Roux, chef du bureau de la compta- « bilité de la préfecture de Tours, auquel j'ai laissé les fonds « nécessaires. » Après quelques détails sur le mode d'envoi, le préfet termine ainsi : « Je vous remercie, Monsieur, de la généro- « sité avec laquelle vous avez traité cette affaire, et s'il se présente « au Nord une occasion de vous en prouver ma reconnaissance, « je m'empresserai de la saisir[2]. »

Aussitôt cette lettre reçue, Beauvallet se mettait à l'œuvre, et, le 9 mai de la même année 1806, il écrivait la lettre suivante à M. Le Roux, chef du bureau de la comptabilité à la préfecture de Tours :

« MONSIEUR,

« En vertu de la lettre de M. de Pommereul, en date du « 10 mars, qui m'autorise de commencer de suite la restaura-

[1] *Souvenirs de mon administration des préfectures d'Indre-et-Loire et du Nord*, p. 196. 1 vol. in-8°. Lille, imprimerie de Marlier, 1807.

[2] Archives d'Indre-et-Loire, série S, Travaux publics, 1807-1814.

« tion de la statue d'Agnès Sorel, j'ai l'honneur de vous prévenir « que cet ouvrage est terminé. En conséquence, vous voudrez donc « bien me faire tenir le plus tôt possible la somme de neuf cents « francs, prix convenu avec M. Pommereul, plus quatre-vingt-une « livres, pour caisse, emballage et menus frais, total : 981 francs. « Aussitôt que vous m'aurez fait passer cette somme, je vous donnerez (*sic*) avis du jour de départ de la statue que je fais emballer « avec tous les soins possibles.

« J'ai l'honneur d'être votre obéissant,

« BEAUVALLET. »

Mais Le Roux, par une lettre adressée à M. Beauvallet, statuaire au Musée des Arts, rue de Sorbonne, à Paris, répond, le 12 mai, que M. de Pommereul ne l'a pas prévenu avant de partir, qu'il n'a pas de fonds pour cet objet et qu'il faut attendre.

Notre statuaire attendit près de deux années, pendant lesquelles il adressa à M. Lambert, successeur à Tours de M. de Pommereul, plusieurs réclamations dont une était appuyée par une lettre du Ministre de l'intérieur du 31 octobre 1807, invitant le préfet à payer l'artiste.

Le préfet, qui semble avoir mis peu d'empressement à régler cette affaire, demande au statuaire de lui fournir un mémoire de la restauration opérée. Celui-ci répond, le 2 mars 1808 : « Je n'ai « pas de mémoire à fournir pour la restauration de la statue « d'Agnès Sorel, dont j'ai été chargé ; un mémoire est une affaire « susceptible de règlement, et ici il n'en peut exister, vu que c'est « un prix convenu entre M. de Pommereul et moi, comme vous le « verrez par la copie de sa lettre que je vous envoie » (c'est celle qui est transcrite ci-dessus).

Beauvallet ajoute qu'il envoie un état de restauration, malheureusement absent dans le dossier.

Enfin, le 18 mars, le préfet adresse un mandat de 981 francs à Beauvallet, qui annonce, le 7 avril, l'envoi de la statue restaurée, et prudemment conservée jusqu'alors dans son atelier. Le 16 avril, la caisse arrive à Tours, et le 22 elle est expédiée à Loches.

Autant qu'on peut en juger dans l'état actuel, la statue confiée à Beauvallet était fort détériorée. Le nez, les mains, la couronne d'Agnès étaient brisés; les anges avaient perdu leurs ailes et leurs mains; la robe était endommagée du haut en bas, et des deux agneaux, placés aux pieds, l'un avait perdu sa tête, l'autre, moins mutilé, était cependant loin d'être intact. La restauration a été habilement faite, mais les traces en sont évidentes pour un œil un peu exercé. Nous n'avons donc plus précisément la statue telle que l'a produite le ciseau du sculpteur du quinzième siècle. En l'absence de tout document écrit et positif, cette circonstance rend une attribution quelconque bien délicate.

On a cependant agité la question de savoir quel pouvait être l'auteur de cette œuvre remarquable, notamment au Congrès tenu à Loches, en 1869, par la Société française d'Archéologie. On l'a attribuée à Michel Colombe, et comme ce grand sculpteur ne paraît dans nos contrées que plusieurs années après la mort d'Agnès, un membre du Congrès, M. Archambauld, a essayé d'établir, dans une ingénieuse dissertation, que la statue d'Agnès avait été exécutée postérieurement au tombeau, et seulement dans le dernier quart du quinzième siècle. Mais un autre membre, M. Gauthier, a très bien répondu qu'on ne s'expliquerait pas cet hommage rendu à la maîtresse de Charles VII, à une époque si éloignée de sa mort, et que d'ailleurs le sarcophage, dont les chanoines de Loches demandaient à Louis XI le déplacement, une quinzaine d'années après cette mort, ne se comprend pas sans la statue [1].

Au cours de la discussion, je proposai le nom de Guillaume Brassefort, sculpteur tourangeau du milieu du quinzième siècle, assez célèbre pour être mandé à Paris en 1461, afin de décorer de quatre grandes figures la flèche de la Sainte-Chapelle qu'on refaisait à cette époque; mais ce n'était là qu'une simple supposition sans aucune preuve.

On pourrait penser aussi à Jacques Morel ou Moreau, sculpteur lyonnais, qui, de 1448 à 1459, a travaillé à Angers et à Souvigny, deux localités voisines de la Touraine, et qui, dans la dernière, a

[1] *Congrès archéologique de France*, séances tenues à Loches en 1869, p. 147 et suiv.

exécuté le tombeau de Charles Ier de Bourbon et d'Agnès de Bourgogne, sa femme, avec des statues couchées comme celle d'Agnès Sorel. De vrais connaisseurs, MM. Courajod et Natalis Rondot, tout en se gardant de faire une attribution, ont constaté une réelle analogie dans la façon caractéristique dont sont jetés les plis des robes dans les figures de Souvigny et de Loches; mais ils reconnaissent que la statue d'Agnès Sorel n'a pas la valeur artistique de celle de la duchesse de Bourbon : elle est plus froide, moins souple, moins correcte, et cependant elle lui serait postérieure au moins de quelques années. Il y a dans cette question une obscurité qu'on ne saurait percer jusqu'à la découverte, toujours possible, mais peu probable, d'un document positif.

Quant au dé du sarcophage, il était, lui aussi, loin d'être intact; quelques-unes des dalles de marbre noir qui le composaient avaient été brisées. On reconnait facilement celles qui ont été refaites, à la différence du grain et à leur moindre épaisseur. Là aussi, les documents viennent confirmer l'étude du monument, car on lit dans le devis dressé, le 20 décembre 1808, par le sieur Murison :
« La partie d'un des grands côtés du tombeau manquante sera
« remplacée en marbre de même qualité, ainsi que les parties de
« socles, en se conformant dans le raccordement à la forme des
« anciennes moulures. »

Nous avons vu que la caisse contenant la statue restaurée d'Agnès était partie de Tours pour Loches, le 22 avril 1808; mais si l'appropriation du local destiné à la recevoir devait être terminée, — puisqu'un procès-verbal de réception de travaux du 1er septembre 1806 nous apprend que, dès cette époque, on avait ouvert une porte dans la tour, et que cette tour avait été remblayée de 12 mètres jusqu'au niveau de la terrasse, — le tombeau, sur lequel elle devait être couchée, n'était pas prêt. Ce n'est que le 28 décembre 1808 que le sous-préfet, M. Lemaistre, soumet les plans et devis de la restauration du mausolée au préfet Lambert, qui les approuve par un arrêté du 3 mars suivant.

L'arrêté porte :

Art. 2. — Les anciennes inscriptions de ce monument encore

existantes seront conservées et posées dans les mêmes places qu'elles occupaient précédemment.

Art. 3. — La partie antérieure du sarcophage portera l'inscription suivante :

CE MAUSOLÉE ÉRIGÉ A
LA BELLE AGNÈS
VERS LE MILIEU DU 15e SIÈCLE
A ÉTÉ RELEVÉ
L'AN 1809
Ve DU RÈGNE DE NAPOLÉON LE GRAND
AVEC LES FONDS
VOTÉS PAR LE CONSEIL GÉNÉRAL
DU DÉPARTEMENT D'INDRE-ET-LOIRE
SOUS LA PRÉFECTURE DE M. LAMBERT
CHEVALIER DE L'EMPIRE
LE MAISTRE ÉTANT SOUS-PRÉFET[1].

C'est là l'inscription qui a été gravée, en disposant les mots et en coupant les lignes aussi mal et aussi peu intelligemment que possible. La ligne qui vient après la date de 1809, et qui parlait de Napoléon le Grand, a été grattée, probablement à l'époque de la Restauration. On n'a point songé à la faire rétablir pendant toute la durée du second Empire.

Cette inscription, tracée sur la face antérieure du dé, est en capitales romaines.

Des trois autres, en caractères gothiques, qu'on croit généralement contemporaines de la statue, une seule me paraît ancienne ; c'est celle qui est gravée sur le rebord de la dalle de marbre noir où est couchée Agnès et qui commence ainsi : *Cy gist.....* en lettres d'environ 3 centimètres de hauteur. Les autres sont modernes ; elles ont été gravées lors de la restauration du monument ou même postérieurement. On le reconnaît au premier examen ; la gravure a un aspect bien plus récent que dans la première ; les caractères gothiques, quoique assez bien imités, trahissent par endroits la contrefaçon. Cela est vrai surtout de la plaque de

[1] Archives d'Indre-et-Loire, série S, Travaux publics, 1807-1814.

marbre noir, placée séparément derrière la tête d'Agnès, où on lit : *Hac jacet in tumbâ*, etc.

L'inscription commençant par *Fulgor Appollineus*, qui est sur le dé même du tombeau, à la tête, me semble également moderne. Bien que la demi-obscurité où se trouve cette partie du monument ne me permette pas d'être aussi affirmatif, je crois cependant ne pas me tromper. J'avais depuis longtemps été frappé de l'apparence moderne de ces deux inscriptions, et je m'étonnais que personne jusqu'ici ne l'eût signalée.

L'article 2 de l'arrêté du préfet Lambert porte, il est vrai : « Les « anciennes inscriptions de ce monument seront conservées et « placées dans les mêmes places qu'elles occupaient précédem- « ment. » Mais c'est là une pièce officielle, rédigée dans les bureaux de la préfecture, par un homme qui n'a peut-être jamais vu les débris du tombeau.

Voici d'ailleurs une lettre écrite, le 4 janvier 1809, par le sous-préfet de Loches, présent sur les lieux, et qui me semble de nature à trancher la question :

« Monsieur le Préfet,

« J'ai l'honneur de vous adresser les anciennes inscriptions « placées sur le mausolée d'Agnès et ès environs, en vous indiquant « la manière dont j'ai conçu qu'elles pouvaient être rendues à ce « monument. Elles existent dans les *Mémoires et anecdotes des « reines et régentes de France*, édition in-12, tome III, page 301.

« J'ai l'honneur de vous saluer avec respect.

« *Signé :* LEMAISTRE [1]. »

Si le sous-préfet Lemaistre avait eu sous les yeux les anciennes inscriptions, même mutilées, il l'aurait dit, et ne serait pas allé les chercher dans un livre imprimé au siècle précédent.

De plus, Dubuisson, qui a vu les anciennes inscriptions vers 1658, dit formellement que les lettres étaient *dorées* [2]; or, sur celles qui existent aujourd'hui, on ne voit aucune trace de dorure;

[1] Archives d'Indre-et-Loire, série S, Travaux publics, 1807-1814.

[2] Congrès tenu à Loches en 1869, p. 157.

bien au contraire, l'œuvre du ciseau ou du burin paraît encore toute fraîche. Enfin, je lis dans Dufour, dont le livre porte la date de 1812, la phrase suivante : « Le sarcophage, *à l'exception des « inscriptions latines,* est aujourd'hui placé dans la tour du château de Loches, qui porte le nom d'Agnès[1]. » Les deux inscriptions dont je conteste l'ancienneté et qui sont les seules écrites en latin, n'existaient donc pas en 1812, et ont été gravées postérieurement.

On aura remarqué sans doute que l'inscription donnée par le préfet Lambert ne ressemble guère à celle qui est contenue dans l'arrêté de M. de Pommereul en date du 10 nivôse an XIV. Voici l'explication de ce changement : après le départ du général de Pommereul pour la préfecture du Nord, son successeur à Tours, M. le baron Lambert, cédant aux représentations de l'archevêque, Mgr de Barral, avait, le 17 mars 1806, rapporté l'arrêté du 10 nivôse an XIV, et y avait substitué celui qu'on vient de lire.

Une curieuse lettre de Mgr de Barral au Ministre de l'intérieur, que l'on trouvera en appendice, nous montre que ce changement n'eut pas lieu sans difficultés, que M. de Pommereul et son arrêté avaient dans le département, et même à Paris, des partisans qui s'agitaient fort, et que l'affaire demeura assez longtemps sans solution. Il semble même que le préfet Lambert dut prendre sur lui de la régler, car le Ministre de l'intérieur, Cretet, lui écrit, le 6 octobre 1807, que l'Empereur, « tout en approuvant complète- « ment les motifs sur lesquels repose son arrêté, avait cependant « remarqué qu'il aurait dû être préalablement soumis à l'autorité « supérieure[2] ».

Au-dessus de la porte qui donne accès de la terrasse dans la tour, l'inscription proposée par M. de Pommereul : Je suis Agnès, Vive France et l'amour ! a été remplacée par ces simples mots : A la mémoire d'Agnès Sorel, assurément plus convenables à l'entrée d'un monument funéraire.

D'après une note du dossier, la dépense totale s'éleva à 2,500 francs, dépassant ainsi l'évaluation donnée par le préfet

[1] *Dictionnaire de l'arrondissement de Loches*, t. II, p. 188.

[2] Archives d'Indre-et-Loire, série S, Travaux publics, 1807-1814. — Dans une lettre écrite le 4 du même mois à M. Cretet, Napoléon qualifie d'*inconvenant* un monument qui serait élevé à Agnès Sorel. *Correspondance de Napoléon*, t. XVI, p. 74.

dans son arrêté du 10 nivôse an XIV, qui ne montait qu'à 1,865 francs.

Telle est, d'après des pièces authentiques, l'histoire, jusqu'ici peu et mal connue, de la destruction et de la restauration du tombeau d'Agnès Sorel.

La pose du tombeau et de la statue eut lieu dans les derniers mois de l'année 1809. Selon les mœurs du temps, il dut y avoir une cérémonie, mais je n'en ai trouvé nulle trace, ni dans les registres de la municipalité de Loches, ni ailleurs.

Charles DE GRANDMAISON,
Archiviste d'Indre-et-Loire, correspondant du Comité des Beaux-Arts, à Tours.

APPENDICE

Lettre de l'archevêque de Tours au ministre... (Confidentielle.)

Votre Excellence m'a permis de lui écrire avec confiance, dans les occasions qui me sembleraient assez importantes pour mériter une attention particulière de sa part. Je profite aujourd'hui d'une permission que je tiens de sa bienveillance, et si j'en use sans m'assujettir à cette réserve d'expressions que je m'impose avec le public sur des points assez délicats, je ne dirai pourtant rien qui ne s'accorde avec le respect que j'ai pour Votre Excellence.

Elle a sous les yeux l'arrêté du 10 nivôse pris par M. de Pommereul pour la restauration du tombeau d'Agnès Sorel, la lettre que j'ai cru devoir écrire à son successeur le 7 mars dernier, et l'arrêté du 24 pris par M. Lambert.

Ces pièces font suffisamment connaître le fond d'un procès qui intéresse, je ne dis pas la mémoire des anciens chanoines de Loches, ou celle d'un archevêque de Tours mort il y a dix ou douze ans ; car je suis bien moins touché de l'offense gratuite qui leur a été faite par l'arrêté contre lequel j'ai réclamé, que de sa liaison avec une offense plus grave faite publiquement à toutes les convenances, à la morale des peuples et à la vérité d'un fait important de notre histoire.

Je prie Votre Excellence de se faire représenter les inscriptions ordonnées par l'arrêté du 10 nivôse, pour le monument d'Agnès Sorel. Elle y

verra d'abord la concision maligne et le ton sarcastique avec lequel des faits injurieux, et faux ou incertains, sont exposés à tous les yeux avec la sanction de l'autorité publique. C'est peut-être le premier exemple d'un pareil outrage fait à la mémoire des morts par cette autorité toujours si imposante; et cela sans motif, car elle n'a pas ici le besoin d'inspirer de l'horreur pour des crimes récents et avérés, puisqu'ils n'ont pas eu lieu.

Votre Excellence verra, dans l'inscription, des louanges données à une femme pour avoir accordé des faveurs adultérines, et pour avoir mis un prix quelconque à ce genre de faveurs. C'est encore la première fois qu'une inscription publique aura décerné une telle louange, et employé un style si opposé à la prudence, à la gravité d'une administration.

Je passe sous silence la vérité des faits relatés dans l'inscription, et qui est discutée dans une lettre.

Enfin Votre Excellence a dû voir avec surprise l'ordre de transcrire, sur un monument public, un vers tiré d'un poème si obscène, qu'il n'y a pas une femme honnête qui ne rougisse de l'entendre nommer, et pas un homme du monde qui ose le citer en bonne compagnie.

Je rappelle ici brièvement toutes ces choses, afin d'épargner à Votre Excellence une seconde lecture d'une lettre détaillée que j'ai cru devoir écrire à M. Lambert, à cette occasion.

Voici maintenant ce qui se passe.

Depuis la publication du premier arrêté du 14 février, l'étonnement de la classe très nombreuse des hommes honnêtes qui ont été blessés de la violation publique des convenances, s'est fait remarquer sensiblement dans cette ville et dans tout le diocèse.

L'arrêté du 24 mars leur a donné l'espérance d'un prompt redressement, quoique les motifs qui le sollicitent soient exprimés avec les plus grands ménagements pour M. de Pommereul. Ma lettre même qui l'inculpe, quoique avec les égards dus à un administrateur quand il use mal de son autorité, n'est que relatée dans l'arrêté et reste sous les yeux de l'administration.

Depuis cette époque, plusieurs journalistes ont publié des articles où la conduite du nouveau préfet et de l'archevêque de Tours est indirectement blâmée et livrée sans défense à l'opinion publique, parce qu'ils ont eu la sagesse de se taire sur ce point dont la décision appartient au gouvernement.

A Paris, les amateurs du vaudeville, les amis outrés de la mémoire d'Agnès Sorel, que ni M. Lambert ni moi n'avons voulu flétrir, et les oisifs cherchent à tourner en ridicule la demande de suppression d'un monument assez inutile, demande dont les motifs estimables sont

inconnus, ou ne sont pas de nature à être appréciés par la frivolité.

Les amis particuliers de M. de Pommereul s'agitent en tous sens, pénètrent dans les bureaux de Votre Excellence, et font connaître ici, par des lettres exagérées, l'espoir où ils sont que le premier arrêté sera maintenu dans son intégrité.

Dans ce département, les partisans des opinions de l'ancien préfet ne manquent pas d'employer tous leurs moyens pour égarer les esprits et faire regarder le nouveau, ainsi que l'archevêque, comme ennemis des beaux-arts et des opinions libérales. Ils se promettent déjà le triomphe de la licence sur la morale, du mensonge sur la vérité, tel qu'il aura lieu en effet, si l'arrêté suspendu provisoirement n'est maintenu définitivement.

Et tout cela, parce que la pensée du gouvernement sur cette affaire reste depuis trop longtemps inconnue. On cherche en vain la cause de tant de délais, parce que l'irrégularité du premier arrêté dans les moyens financiers d'exécution, ou par le défaut de l'autorisation préalable du gouvernement, fournit un motif plausible de l'annuler, sans porter atteinte à la considération de M. de Pommereul dans son autre département.

Votre Excellence pèsera ces réflexions dans sa sagesse. Une plus longue incertitude sur ce point ne peut qu'entraver ici la marche de la nouvelle administration, fournir des armes à ceux qui redoutent sa pureté et son intégrité, et peut-être lui ôter les moyens de faire le bien auquel l'appelle la confiance du gouvernement.

Je ne parle point des désagréments qui en résultent pour moi : lorsque je succombe, en travaillant avec modération au rétablissement des bons principes, je succombe sans murmures, et je ne sais que bénir la main protectrice de l'autorité, lorsqu'elle veut bien encourager mes efforts.

Il ne me reste plus qu'un mot à dire, et il prouvera à Votre Excellence que je m'abandonne à elle sans aucune réserve. Je ne me plains point de M. Benoît, et j'aime à dire que je n'ai eu personnellement qu'à me louer dans toutes mes relations avec lui. Mais il est l'ami particulier de M. de Pommereul, et je sais qu'on agit auprès de lui dans cette affaire avec beaucoup d'ardeur et de persévérance. L'amitié pourrait l'égarer dans le rapport qu'il doit en faire à Votre Excellence. C'est pourquoi je la supplie de la juger avec une attention particulière, et de vouloir bien se faire lire en entier le peu de pièces sur lesquelles doit être fondée une décision, beaucoup plus importante qu'elle ne le paraît au premier abord.

J'ai l'honneur de saluer Votre Excellence.

† L. M.,

Archevêque de Tours [1].

[1] Bibliothèque d'Angers, ms. 1050, f° 170.

XIX

LE MAUSOLÉE DU DUC DE BOUILLON

A CLUNY

Nous hésitons véritablement, après la publication du procès-verbal de M. de Sève [1] et des papiers d'Alexandre Lenoir [2], à écrire si peu que ce soit sur le mausolée de Frédéric-Maurice de La Tour d'Auvergne, frère du maréchal de Turenne et père du cardinal de Bouillon. De ces documents, en effet, l'un dépeint l'ensemble du mausolée tel qu'il aurait été érigé, sans l'arrêt du Parlement du 5 août 1710, et la minutieuse précision des détails y parle aussi clairement à l'intelligence que la fine gravure de Benoît Audran [3] frappe vivement le regard [4]; l'autre signale les débris qui ont échappé soit à la destruction des insignes princiers réputés séditieux par le Roi [5], soit aux ventes de l'époque révolutionnaire auxquelles Cluny doit d'être privé de tant d'œuvres d'Art irrémédiablement perdues.

Mais nous avons eu la double bonne fortune de découvrir aux Archives du département de Saône-et-Loire [6] un texte inédit et de

[1] *Revue de l'Art français.* Paris, 1888, in-8°, p. 329.

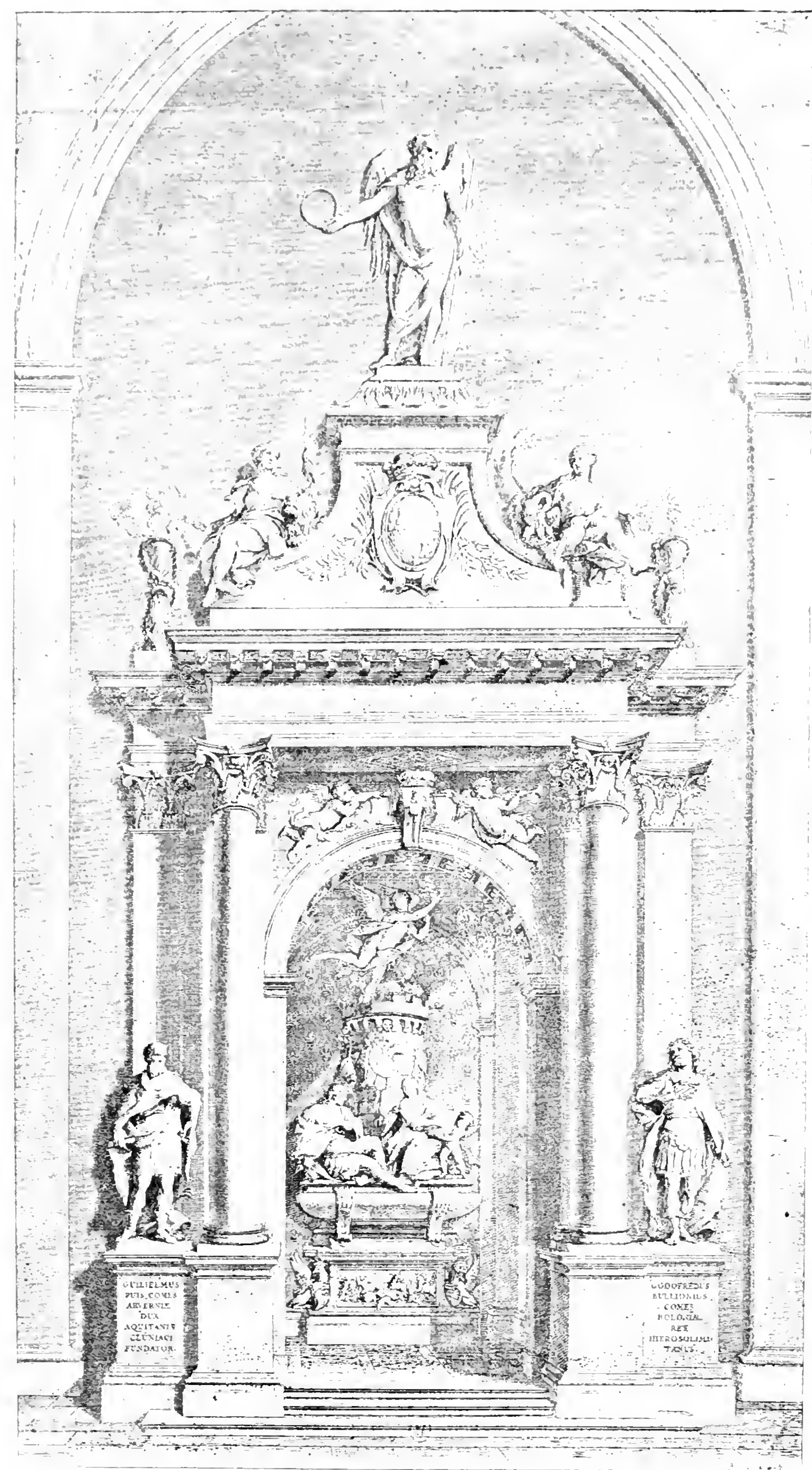
[2] *Description historique et chronologique des monumens de sculpture réunis au Musée des monumens français,* par A. Lenoir. Paris, 6e édit., an X, in-12, p. 265; *Inventaire général des richesses d'Art de la France, Archives du Musée des monuments français.* Paris, 1883-6, in-8°, t. I, p. 146, 159 et 177.

[3] *Histoire générale de la maison d'Auvergne,* par Baluze. Paris, 1708, 2 vol. in-f°. Divers exemplaires de la pièce sont anonymes; elle mesure 640 millimètres de hauteur sur 343 de largeur. (Ch. Le Blanc, *Manuel de l'amateur d'estampes,* t. I. Paris, 1854, in-8°, p. 76.) Voir pl. XV.

[4] Elle a inspiré deux croquis à la plume, que l'on trouve dans *Cluny. Notice sur la ville et l'abbaye,* par A. Penjon, 1re, 2e et 3e édit. Cluny, 1873, 1874 et 1884, in-8°, p. 17.

[5] M. J. Guiffrey a bien voulu nous faire connaître qu'il livrerait prochainement à l'impression le procès-verbal de cette destruction, récemment retrouvé aux Archives du département du Rhône.

[6] Série T.



MAUSOLEUM SERENISSIMORUM BULLIONII DUCUM GENTIS ARVERNICÆ, AB ORDINE CLUNIACENSI FUNDATORUM MEMORE EXOPTATUM, CONSTRUXIT EMMANUEL THEODOSIUS A TURRE ARVERNIÆ CARDINALIS BULLIONIUS SACRI COLLEGII DECANUS EPISCOPUS OSTIENSIS, MAGNUS FRANCIÆ ELEEMOSYNARIUS, ABBAS GENERALIS CLUNIACENSIS.

Planche XV. | Page 474

MAUSOLÉE DU DUC DE BOUILLON

PROJET DU MONUMENT

D'après la gravure de B. AUDRAN

constater à Cluny même l'existence d'un important morceau resté inaperçu.

Ce texte qu'on va lire date de la Restauration ; il est donc postérieur aux projets de transfert qu'avait caressés Lenoir, et qui n'ont pas été suivis d'exécution [1]. La copie que nous avons sous les yeux n'est pas signée ; elle est de la main de Jean-Baptiste Demiège [2], ancien ingénieur des ponts et chaussées des États du Mâconnais, qui, d'ailleurs, s'y nomme à plusieurs reprises.

Description du mausolée du duc de Bouillon déposé dans le rez-de-chaussée d'une des tours de la maison abbatiale de l'abbaye de Cluny.

« Un monument précieux, couvert de poussière, et déposé depuis un siècle dans l'une des tours du palais abbatial de l'abbaye de Cluny, est perdu pour les Arts et enlevé à l'admiration publique. C'est le mausolée du duc de Bouillon, frère du maréchal de Turenne, et père du cardinal de Bouillon.

Le cardinal de Bouillon, grand aumônier de France, abbé de Cluny, ayant été disgratié de la Cour et exilé par Louis XIV dans son abbaye, quitta, sans l'autorisation du Roi, en 1710, le lieu de son exile pour se rendre à Rome. C'est pendant son séjours dans cette ville [3], qu'il fit faire le mausolée du duc de Bouillon, son père. Il se proposoit de faire ériger ce monument dans l'église de l'abbaye de Cluny. Le Roi, pour mortifier le cardinal, qui lui avoit désobéi, défendit que ce monument fût élevé, et fit poser les scellés par M. de Sève, sénéchal de Lyon [4], sur les caisses qui en renfermoient les marbres, et qui étoient arrivées à Cluny.

La première caisse renferme la statue de Frédéric-Maurice de

[1] V. la dépêche ministérielle du 19 pluviôse an VIII et le rapport de Lenoir du 19 thermidor suivant. (*Archives du Musée des monuments français,* p. 159 et 179.)

[2] Né à Vesoul (Haute-Saône), mort à Mâcon le 28 juillet 1821, à l'âge de quatre-vingts ans. (Archives de la ville de Mâcon, série E.)

[3] Dans un rapport du préfet de Saône-et-Loire au ministre de l'intérieur, en date du 14 septembre 1818, on lit : « ...Il manquerait pour l'élévation du mausolée beaucoup de pièces que l'on dit être restées à *Milan* et *Turin*... » (Archives départementales, série T.)

[4] V. dans la *Revue de l'Art français, loc. cit.*, p. 334, le procès-verbal dressé par ce magistrat.

La Tour d'Auvergne, duc de Bouillon, vêtue à la romaine, de grandeur au-dessus du naturel, ayant six pieds, assise sur des trophées d'armes; son bras droit est étendu, sa main est appuiée sur un casque, tenant un bâton de commandement [1]; sa main gauche repose sur sa poitrine, et ses yeux sont élevés vers le ciel; le duc paroît exprimer les sentimens dont il est pénétré [2].

L'attitude de la statue est expressive; il règne un grand accord entre toutes ses parties, qui son en harmonie avec le caractère de la tête, dont la ressemblance exacte ajoute encore à l'intérêt qu'elle inspire. Cette figure et ses attribus sont d'un seul bloc de marbre.

La seconde caisse renferme la statue de la duchesse de Bouillon, Éléonord-Marguerite de Berghz, princesse d'Allemagne, mère du cardinal. Elle est à demie à genoux sur un carreau, coiffée en cheveux bouclés, vêtue d'une longue robe, et par-dessus un manteau ducal. Elle a la face tournée sur la droite, et disposée, étant en place, à fixer les yeux sur le duc son époux. A sa gauche est un génie qui tient un gros livre ouvert; elle paroît lui aider, de la main gauche, à le soutenir, et, de sa droite, elle indique sur le livre ces paroles de la consécration, écrites en lettres d'or : *Hoc est enim corpus*, etc.

Cette figure ne le cède en rien à la première par la beauté de ses contours et la précision dans les détails; l'expression de sa phisionomie est pure et gratieuse, parfaitement d'accord avec le sentiment dont elle paroît touchée. La draperie est riche, ajustée avec art, et rendue avec beaucoup de vérité. Cette statue est également d'un seul bloc de marbre avec le génie.

Ces deux principales figures retracent la conversion du duc de Bouillon, qui étoit protestant, et que son épouse catholique fit rentrer dans le sein de l'Église romaine.

On devoit voir, dans l'enfoncement, un peu en arrière des deux premières figures, une tour crénelée, chargée de trophées de bronze doré, de laquelle un ange, au vol éployé, ayant encore un pied dans la tour, tenant dans sa main droite un cœur enflamée, s'élève vers le ciel; c'est le cœur du duc de Bouillon [3] qu'il y

[1] « Louis XIII l'avoit créé en 1635 général de la cavalerie. » (Note de Demiège.)

[2] Voir pl. XVI.

[3] « Mort le 9 août 1652 à Pontoise, et enterré à Évreux. » (Note de Demiège.) Voy. p. 480, note 3.

Planche XVI

STATUE DU DUC DE BOUILLON

D'après une photographie de M. H. Mignot, de Macon

transporte. Cette figure est également d'une grande beauté par l'exactitude et la régularité de ses formes.

On remarque un bas-relief en marbre, représentant un combat de cavalerie; les actions et les attitudes des combatants y sont variées à l'infini. Le duc de Bouillon, représenté à cheval, tenant son bâton de commandement à la main, est placé sur une éminence; il est entouré d'officiers généraux; ses yeux sont fixés sur le combat; il paroît en suivre tous les mouvemens. C'est bien le cas de dire : *Ici le marbre respire.*

Il manque beaucoup de pièces pour l'élévation de ce mausolée; elles ne sont pas arrivées à Cluny. Celles qu'on y trouve sont éparses dans un rez-de-chaussée très humide; elles se gâtent et dépérisent journellement.

Le duc de Bouillon étoit né dans la religion protestante; la princesse de Berghz, son épouse, étoit catholique; elle détermina son époux à rentrer dans le sein de la religion de ses pères. Ce mausolée représente son abjuration : l'idée est belle et d'une conception heureuse. Ce monument religieux est fait pour être placé dans une église; il en feroit l'ornement en même tems qu'il feroit par ses beautés l'admiration des connesseurs et du public.

En 1786, monsieur de Baquancour, intendant de Bourgone, se rendit à Cluny pour régler quelques difficultés qui s'étoient élevées entre la municipalité de cette ville et les moines de l'abbaye; il coucha à Mâcon, à l'évêché; M. Moreau, alors évêque et président des États de la province, l'accompagna. Ils visitèrent l'église de cette célèbre abbaye dans tous ses détails : les moines les conduisirent dans la sacristie pour leur faire voir la belle et superbe argenterie destinée au service de l'église; ils leur présentèrent un petit sac de velour cramoisi, dans lequel étoit le cœur du maréchal de Turenne, enfermé dans un cœur de plomb recouvert d'une lame de vermeil, sur laquelle étoit gravée cette inscription : *Ici est renfermé le cœur du très haut et très puissant prince Henri de La Tour d'Auvergne, vicomte de Turenne, colonel général de la cavalerie légère de France, gouverneur du haut et bas Limousin, et maréchal général des camps et armées du Roi.*

Les moines assurèrent que ce dépôt avoit été fait [1] par le cardinal

[1] En 1693. V. *Revue de l'Art français, loc. cit.*, p. 353.

de Bouillon, grand aumônier de France, abbé de Cluny, et son neveu [1].

De là on les conduisi dans un rez-de-chaussée de la maison abbatiale où étoient déposés les marbres du mausolée dont on vient de donner la description. M. l'Évêque et M. l'Intendant pensèrent que c'étoit le mausolée du maréchal de Turenne, et qu'il conviendroit de le tirer de la poussière, et de le faire élever.

M. l'Intendant à son retour à Dijon en donna avis à M. de Saint-Germain, alors ministre de la guerre. Ce ministre écrivit aussitôt à M. l'Évêque de Mâcon de prendre des renseignemens exacts sur ce monument, et lui manda qu'au cas que ce fût le mausolée du maréchal de Turenne, il le feroit conduire à Paris pour le faire placer à l'hôtel des Invalides.

M. l'Évêque chargea le sieur Demiège, ingénieur des ponts et chaussées, qui avoit accompagné M. l'Évêque à Cluny, et qui n'avoit pas été d'avis que ce fût le mausolée de M. de Turenne, de prendre tous les renseignemens nécessaires à l'effet de constater à quel personnage il pouvoit appartenir. Il est résulté des renseignemens que ce mausolée étoit celui du duc de Bouillon, père du cardinal. Le ministre en fut instruit; il ne jugea pas à propos de le faire ériger aux Invalides.

Le sieur Demiège fit lever les desseins par le sieur Cochet [2], habile dessinateur, de toutes les pièces qui étoient éparses et dans des caisses, les fit réunir dans un dessein dans la forme que le mausolée devoit être élevé; il le présenta à M. l'Évêque, qui le fit encadrer et placer dans son salon.

En 1777, Monsieur, aujourd'huy Louis XVIII, ayant accompagné jusqu'à Lyon sa sœur, Madame, qui se rendoit en Savoie pour épouser le prince de Chablais, prit la route de la Bourgogne pour retourner à Paris. Il concha à l'évêché de Mâcon, sur la fin de juillet. Il apperçu, dans le salon, le dessein du mausollée du duc de Bouillon, demanda à M. l'Évêque ce que c'étoit que ce monument, et s'il étoit érigé. M. l'Évêque, après quelques explications, dit au prince que s'il désiroit de plus amples détails, il lui présenteroit l'ingénieur qui avoit dirigé ce dessin. En effet, le sieur Demiège eut l'honneur d'être présenté à Monsieur et de

[1] Voir pl. XVII.
[2] Architecte lyonnais, né en 1760, mort en 1835.

Planche XVII Page 478

STATUE DE LA DUCHESSE DE BOUILLON

D'après une photographie de M. H. Mignot, de Mâcon

lui donner tous les renseignements qu'il désiroit sur ce mausolée. Le prince en demanda le dessein à M. l'Évêque, et le maréchal de camp qui étoit à sa suite l'emporta à Paris.

En 1791, époque de l'établissement des administrations départementales, le directoire de celle de Saône-et-Loire invita la maison de Bouillon à faire élever ce mausolée; elle répondit que le moment n'étoit pas favorable pour le faire, et que, de plus, l'érection de ce monument exigeroit beaucoup de dépense. Depuis ce tems, il n'a plus été question de ce mausolée; il est resté dans l'oubli. »

Voici, d'après nos recherches personnelles, quels sont exactement les morceaux du mausolée conservés à Cluny. Ils sont actuellement répartis entre deux locaux, la chapelle de l'hôpital [1] et le musée lapidaire de la ville.

Dans le vestibule de la chapelle [2] de l'hôpital on trouve :

1° Le sarcophage, que personne jusqu'à présent n'a identifié, car, par méconnaissance de sa destination primitive, — ainsi que le prouve l'inscription qu'on y lit derrière, — il a été transformé en autel :

PIERRE LOUIS
BRIDET DES MYARD [3]
LA RETABLIE
LE 30 MARS
1802.

Il est fait de deux marbres gris, veinés, l'un de blanc, l'autre de jaune [4]. La table est polie sur 0m,34 de profondeur, bouchardée sur 0m,95. C'est sur cette dernière partie qu'auraient été placés

[1] Le cardinal de Bouillon est compté au nombre des principaux bienfaiteurs de cet établissement.

[2] On y voit également, dans une châsse en bois du dix-huitième siècle, des fragments de la crosse dite de saint Hugues, abbé de Cluny (1049-1109). Ce sont deux bâtons, longs d'environ 0m,65 chacun; ils sont recouverts d'une mince bande d'argent, haute d'environ 0m,015, roulée en spirale, et décorée d'une suite ininterrompue de rosaces à huit feuilles, dont le champ est pointillé.

[3] Hameau de la commune de Brandon, près Cluny.

[4] Diverses cavités ont été bouchées à l'aide d'un stuc dont la teinte rappelle celle de l'onyx.

le duc et la duchesse. La face postérieure du sarcophage est devenue l'antérieure de l'autel; mais toutes deux présentent à l'œil le même aspect.

Longueur : au sommet, 3^{m},10; au milieu, 3^{m},13; à la base, 2^{m},57. Hauteur : 0^{m},94. Profondeur : au sommet, 1^{m},29; au milieu, 1^{m},32; à la base, 0^{m},77.

2° Le duc (pl. XVI). Marbre blanc. Le pied droit a été cassé un peu au-dessus de la cheville.

Longueur : 1^{m},80. Hauteur : 1^{m},47. Hauteur de la tête : 0^{m},30. Longueur du socle : 1^{m},50. Profondeur du socle : 0^{m},75.

3° La duchesse (pl. XVII). Marbre blanc. Le génie a été, dans le voisinage des parties sexuelles, l'objet d'une mutilation légère destinée à faciliter l'adaptation d'une feuille de vigne. Sur le livre qu'il tient ouvert, est cet extrait de la première épître de saint Paul aux Corinthiens[1], en lettres dorées :

EPIST. B. PAVLI
Et gratias a-
gens fregit,
& *dicit : accipite*
& *mandvcate :*

AD CORINT. I
HOC EST COR
PVS MEVM QV
OD PRO *vobis tra*
detur; hoc facite
in meam com-
memorationem.

Longueur : 1^{m},4. Hauteur : 1^{m},81. Hauteur de la tête : 0^{m},30. Longueur du socle : 1^{m},27. Profondeur du socle : 0^{m},78.

4° Le bas-relief. Marbre blanc. Manque le pied, cassé au cou, d'un combattant renversé, et les nez des deux guerriers casqués.

Longueur : 1^{m},57. Hauteur : 0^{m},88. Hauteur des têtes d'hommes au premier plan : 0^{m},06[2].

5° L'ange ou génie, placé très haut, à la clef de l'arc qui sépare de la chapelle le vestibule. Marbre blanc. Sa main droite ne tient plus le « cœur de bronze doré, creusé par le dedans pour servir de boette[3] » ; manque aussi l'index.

[1] XI, 24. — Cet extrait a remplacé une phrase de l'Évangile selon saint Luc. (V. *Revue de l'Art français, loc. cit.*, p. 344 et 345.)

[2] Voir pl. XVIII.

[3] *Revue de l'Art français, loc. cit.*, p. 346. — Cette *boette* devait contenir, non pas, comme l'a cru Lenoir, le cœur du duc de Bouillon (*Archives du Musée*

Planche XVIII.

BAS-RELIEF DU MAUSOLÉE DU DUC DE BOUILLON

D'après une photographie de M. H. Mignot, de Mâcon.

Dans le Musée lapidaire de la ville, on conserve :

1° Le sommet de la tour. Marbre blanc. Sous les créneaux, on lit l'inscription suivante [1], unique reste des nombreux ornements en bronze doré dont Lenoir a pu voir encore quelques débris [2] qui avaient échappé à la destruction des emblèmes soi-disant séditieux :

MILLE CLYPEI PENDENT EX EA [3].

des monuments français, loc. cit., p. 149), mais bien le cœur de *Turenne*, ainsi que l'ont attesté, le 15 septembre 1818, deux anciens religieux de l'abbaye. (Archives départementales, série T.) L'histoire de ce cœur est interessante. Voici ce qu'en écrivait, le 22 août 1818, le maire de Cluny au préfet de Saône-et-Loire : « ...J'ai fait toutes les recherches possibles pour découvrir comment étoit arrivé à Cluny le cœur de M. le maréchal de Turrenne... D'après la tradition, le cœur de ce grand homme, à la demande du cardinal de Bouillon, son neveu, alors abbé et seigneur de Cluny, fut envoyé au monastère de cette ville avec *la Pie*, son cheval d'affection. Nos anciens disent que ce cheval est péri de vieillesse dans les écuries du couvent, qu'il n'avoit plus de dents à sa fin et qu'on ne le nourrissoit que de farine, que le prieur, à qui il étoit extrêmement recommandé, l'avoit pris en affection et lui portoit lui-même tous les jours un petit sac de biscuits au sucre qu'il lui faisoit manger. D'après l'inventaire, il n'y a plus de doute que c'est bien le cœur de M. de Turrenne que nous possédons. Voici ce qu'il est dit à l'art. 17 : « On voit encore parmi l'argenterie le cœur de M. de Turrenne, enchâssé dans du « plomb revêtu d'un cœur de vermeil du poids de deux marcs quatre onces... » Nous avons aussi appris par tradition que deux grenadiers qui avoient servis sous Monsieur de Turrenne, passant par Cluny au commencement du 17e (*sic*) siècle, demandèrent à voir le cœur de leur général. On s'empressa de leur donner cette satisfaction; à la vue du cœur, ils tirèrent leurs sabres, qu'ils mirent en croix dessus, s'agenouillèrent, et firent une petite prière les larmes aux yeux... GACON, adjoint. » (Archives du département de Saône-et-Loire, série T.) L'enveloppe de vermeil fut portée au directoire du district sous la Révolution. « Le 4 nivôse an II (24 décembre 1793), le sieur Gary, commandant l'armée révolutionnaire, se fit remettre sur son récépissé le cœur de Turenne, prit la boîte de vermeil, et rejetta le cœur en plomb, en disant qu'il n'avait pas besoin de ce morceau de plomb. » (Procès-verbal dressé par le préfet de Saône-et-Loire, à Cluny, le 30 août 1818. Archives départementales, *loc. cit.*) L'enveloppe de plomb fut, avec son contenu, déposée dans une armoire de la mairie, et y resta jusqu'en 1818, époque à laquelle la municipalité s'en dessaisit en faveur du comte de la Tour d'Auvergne-Lauraguais, maréchal des camps et armées du Roi, chef de la famille qui avait donné Turenne à la France. (Archives départementales, série T.) Une note insérée par M. P. Laurent dans les *Archives historiques, artistiques et littéraires* (Paris, 1890, in-8°, p. 207), nous apprend que la précieuse relique est conservée pieusement au château de Saint-Paulet (Aude).

[1] *Cantique des cantiques*, IV, 4.

[2] *Archives du Musée des monuments français, loc. cit.*, p. 149.

[3] Et non EX ILLA, comme l'imprime à tort M. Penjon, (*Cluny. La ville et l'abbaye*, 2e édit., 1884, in-8°, p. 38.)

2° Quatre chapiteaux corinthiens, provenant du couronnement des pilastres. Marbre blanc. Deux d'entre eux, destinés à des encoignures, ont la forme d'angles droits rentrants.

Hauteur, $0^{m},72$. Largeur à la base : $0^{m},60$.

3° Vingt et un fragments de moulures des entablements et des piédestaux. Marbres divers.

Enfin, deux moulages en plâtre du bas-relief existent, à notre connaissance, l'un au Musée lapidaire de Cluny, l'autre au Musée lapidaire de Mâcon [1].

La ville de Cluny, on l'a vu, possède à peu près toute la partie centrale du mausolée, c'est-à-dire le groupe auquel la niche devait donner abri. Il suffirait d'en réunir les éléments dispersés [2]. Le soubassement où s'encastrait le bas-relief, d'une part, le corps et la base de la tour allégorique, d'autre part, sont les seules pièces à refaire. On obtiendrait ainsi une belle masse sculpturale mesurant 8 mètres de haut sur 3 de large.

Ce monument ne se recommanderait, il est vrai, ni par la simplicité de l'ordonnance, ni par l'élégance de la forme, ni par la pureté du style. Il a été sculpté à une époque de décadence par d'habiles artistes italiens dont malheureusement nous ignorons les noms [3], mais chez qui la recherche du détail s'allie admirablement au fini de l'exécution. Cependant la tour, et l'ange ou génie qui en sort, sont d'une facture très inférieure aux figures principales remarquablement achevées. Quant au bas-relief, on peut dire hardiment qu'il défie toute critique, et qu'il est une œuvre exquise; sa composition, pleine de vie et d'entrain, dénote chez l'auteur une science consommée. Chaque figure est à sa place, les mouve-

[1] La notice de ce dernier attribue l'original à Coyzevox et donne le combat comme étant celui de La Marfée.

[2] Le 4 novembre 1785, Demiège écrivait de Mâcon à un correspondant inconnu : « ...J'ai les plans et les détails concernant la manière que ce mausolée doit être élevé, et j'ai la description de la forme que doit avoir la chapelle où il devoit être placé. Les pièces en marbre destinées pour la décoration et l'ornement de cette chapelle ne sont point à Cluny, mais toutes les pièces du mausolée y sont. Je connois le lieu où il devoit être placé dans l'église de l'abbaye et je me ferois fort de l'y faire élever superbement pour deux mille écus... » (Bibl. nat., fonds des nouvelles acquisitions latines, 2269, n° 125.)

[3] Lenoir (*Archives du Musée des monuments français, loc. cit.*, p. 180) indique Puget. Penjon (*Cluny. La ville et l'abbaye*, p. 39) nomme Coustou et Coyzevox. L'œuvre est bien digne de ces grands artistes.

ments sont justes, les attitudes vraies, les raccourcis savants; la dégradation des plans est irréprochable. Grande hardiesse de dessin, grande sûreté de main.

Pris ensemble, les restes de ce mausolée produiraient à coup sûr un puissant effet décoratif. Ce serait en tout cas l'un des plus importants spécimens de la sculpture funéraire de la fin du dix-septième siècle et du commencement du dix-huitième.

H. LEX et P. MARTIN,
Correspondants du Comité des Sociétés des Beaux-Arts, à Mâcon.

XX

L'ORIGINE DE LA FAMILLE DUMONT

La famille Dumont compte incontestablement, en France, parmi celles qui ont produit le plus grand nombre d'artistes distingués. En effet, de Pierre Dumont, le premier auteur de la dynastie, naquit d'abord le sculpteur François Dumont, dont le Louvre conserve un *Titan foudroyé,* puis le peintre Jacques Dumont, dit le Romain, qui, après avoir commencé une illustration du *Roman comique* que termina Jean-Baptiste Pater, se consacra d'habitude, ensuite, à des sujets d'histoire convenant beaucoup moins à la nature de son talent. François Dumont épousa une des filles du second mariage de Noël Coypel, et de leurs huit enfants, le seul qui atteignit l'âge d'homme, Edme Dumont, devint aussi un sculpteur distingué, académicien comme son père, auteur d'un *Milon de Crotone* que n'humilie pas trop le voisinage de celui de Puget. D'Edme Dumont naquit Jacques-Edme, qui tailla dans la pierre le *Colbert* de la Chambre des députés, et dans le marbre le *Malesherbes* du Palais de justice de Paris; Jacques-Edme engendra à son tour Augustin Dumont, le célèbre auteur du *Génie de la Liberté* de la colonne de Juillet.

Dans un intéressant travail consacré à cette famille [1], M. G. Vattier, bibliothécaire du Conseil d'État, a parlé en ces termes du plus ancien de ses membres connus :

« Pierre Dumont, fils de Jean de Quinte Voye (aujourd'hui « les Cinq-Chemins, dans l'arrondissement de Dunkerque), fut « baptisé à Valenciennes en 1670 ; à cette date, il devait avoir dix « ans, car son acte de décès établit qu'il mourut dans sa ville « natale, le 29 janvier 1737, à l'âge de soixante-dix-sept ans. Son « corps fut déposé dans l'église où il avait reçu le baptême, à Saint-« Waast. » — « Membre de l'Académie de Saint-Luc, sculpteur « de la chapelle du Roi, sculpteur ordinaire du duc de Lorraine, « il exerça sa profession un peu partout. Nous trouvons ses traces « à Paris en 1687, à Rennes en 1697, à Compiègne en 1713, à « Nancy en 1719. Dans cette dernière ville, il eut part aux tra-« vaux du palais construit par Léopold II et que le roi Stanislas « remplaça par l'édifice actuel. De plus, l'ornementation de huit « chapiteaux de la cathédrale lui est attribuée. Ne pourrait-on pas « encore lui faire honneur du bas-relief, d'un travail délicat, *Pilate « se lavant les mains*, qui décore, dans la chapelle de Versailles, « l'archivolte de la deuxième arcade de la nef, à droite, et qu'André « Félibien dit être de du Mont, sans préciser lequel, Pierre ou « François ? »

On le voit : d'après M. Vattier, Pierre Dumont, originaire de la Flandre maritime, serait né à Valenciennes en 1660, mais n'y aurait été baptisé que dix ans après.

Ces faits sont-ils bien exacts ? C'est ce que nous allons examiner.

I

L'acte d'inhumation de Pierre Dumont, conservé à Valenciennes dans les archives de l'état civil, est d'une belle écriture, et il se lit très facilement ainsi :

« L'an mil-sept-cent-trente-sept, le vingt-neuf de janvier, est

[1] Ce travail, intitulé : *Augustin Dumont. Notes sur sa famille, sa vie et ses ouvrages*, a été publié pour la première fois à Paris, chez Oudin, libraire, en 1885. Il a été réédité en 1890 par le libraire Delagrave, sous le titre : *Une famille d'artistes. — Les Dumont. 1660-1884.* Le passage que nous allons citer a été modifié par M. Vattier à la suite de nos critiques.

« décédé Pierre Dumont, ancien sculpteur de la chapelle du Roy, « veuf de Marie Mercié, âgé de septante-sept ans, lequel fut enterré « le trente du dit mois dans l'église de Saint-Waast, sa paroisse, « avec les cérémonies ordinaires du deuxième état complet. »

Le territoire de Valenciennes possédait deux églises consacrées à saint Waast : Saint-Waast hors les murs et Saint-Waast en ville[1]. Il s'agit ici de la seconde.

Quant à l'acte de baptême, qu'on a cru jusqu'ici devoir attribuer à ce sculpteur, il est beaucoup moins lisible, l'écriture cursive du dix-septième siècle se trouvant, dans les Flandres et dans le Hainaut, la moins déchiffrable de toutes. En outre, le papier qui le porte est en fort piteux état. Néanmoins, avec beaucoup d'attention, on y lit ceci, en novembre 1670 :

« Le 30 fut baptisé par Monsieur le Pasteur, Pierre Dumont, fils « légitime de Jean et de Quinte Voye. Il eut pour parrin Pierre « Barra et marraine Marie de la Plage. »

Ce dernier mot est incertain, le reste indubitable. Il en résulte que *Quinte Voye* n'est pas le nom d'un lieu, mais celui d'une femme. Le prénom de *Quinte* est, nous le reconnaissons, assez bizarre et inusité, mais il n'est pas, au point de vue logique, plus étrange qu'*Octavie*, et *Quinte* Voye doit être mis exactement sur le même rang que Charles-*Quint*.

En ce mois de novembre 1670, tous les actes de baptême de la paroisse Saint-Waast de Valenciennes, qu'ils précèdent ou qu'ils suivent celui que nous étudions, sont rédigés d'après la même formule, en ce sens que le père est indiqué par son prénom seul, tandis que la mère l'est par son prénom suivi de son nom.

A titre de confirmation de ce qui précède, nous avons voulu savoir si d'autres enfants ne seraient pas nés de Jean Dumont et de Quinte Voye. Nos recherches ont été couronnées d'un rapide succès, car ils n'en procréèrent pas moins de huit, tous baptisés à Saint-Waast en ville et qui furent, par ordre chronologique :

1° Le 22 juin 1655, *Jean ;*

2° Le 5 janvier 1657, *Charles ;*

3° Le 30 décembre 1658, *Martine ;*

[1] Voir Simon Leboucq, *Histoire ecclésiastique de la ville et comté de Valenciennes*, ch. XVIII et XIX.

4° Le 18 août 1661, *Marie-Jeanne;*
5° Le 11 février 1665, *Joachime;*
6° Le 25 juin 1666, *Marie-Anne;*
7° Le 30 novembre 1670, *Pierre;*
8° Le 3 janvier 1673, *Antoine.*

La comparaison de ces actes avec celui que nous discutons ne laisse pas le moindre doute sur le point en litige, le mot *et* se lisant toujours parfaitement entre le mot *Jean* et les mots de *Quinte-Voye.* Mais, avec la liberté de plume qui régnait alors, le nom de la mère est, dans certains cas, tranformé en *Wiez* ou *Wisez.*

Nous aurions voulu, pour compléter notre démonstration, découvrir l'acte de mariage de Jean Dumont avec Quinte Voye et l'acte de décès de celle-ci. Nous ne les avons pas trouvés. Quant à l'acte d'inhumation de Jean Dumont, nous présumons qu'il porte la date du 21 août 1692, puisque, ce jour-là, on enterra à Saint-Géry un *Jean-Baptiste* Dumont, lequel est vraisemblablement notre homme.

II

Nous serions fort désolé de l'insuffisance de nos trouvailles si nous n'étions persuadé que le Pierre Dumont, fils de Jean et de Quinte Voye, n'est en aucune façon le même que le Pierre Dumont, mort plus tard sculpteur de la chapelle du Roi.

Pour les identifier, nous savons, en effet, qu'on a dû supposer que, l'âge indiqué dans l'acte de décès de celui-ci étant exact, il n'aurait été baptisé qu'à l'âge de dix ans.

Un tel événement ne serait pas absolument invraisemblable si Pierre, fils de Jean, n'avait eu ni frères ni sœurs. On aurait imaginé un petit roman et supposé, par exemple, qu'étant né dans le protestantisme et s'étant converti plus tard, il n'aurait reçu le baptême qu'à un âge tardif. Mais cette fable est démentie par l'inspection du tableau de ses collatéraux : baptisé entre Marie-Anne et Antoine, nous n'avons aucune raison sérieuse de croire que Pierre ne soit pas né entre eux, c'est-à-dire le 29 ou le 30 novembre 1670, l'usage valenciennois étant alors de conférer aux

enfants le premier des sacrements catholiques dès le jour ou le lendemain de leur naissance.

Pour identifier les deux personnages, on aurait pu supposer, à l'inverse, que l'acte d'inhumation du 29 janvier 1737 est erroné, et qu'au lieu de soixante-dix-sept ans, âge donné au sculpteur de la chapelle du Roi, on devrait lire soixante-sept ans.

Mais on se heurterait à une autre impossibilité, car François Dumont, fils du sculpteur, est né à Paris en 1687. Si l'on suppose son père né lui-même en 1670, on est obligé, du même coup, de le marier à l'âge de seize ans! Nous n'ignorons point que parfois

La valeur n'attend pas le nombre des années.

Mais on doit reconnaître que, pour un simple bourgeois (les rois faisant alors exception), cette union et cette paternité auraient été extrêmement précoces.

De quelque côté que l'on se tourne, on rencontre donc d'insurmontables difficultés. Le plus sage semble, par suite, de renoncer à faire un seul personnage de deux êtres qui paraissent avoir toujours été distincts.

III

Le véritable acte de baptême du futur sculpteur est-il donc à jamais perdu? Le fait n'est pas certain, et peut-être l'acte cherché se trouve-t-il à une date un peu antérieure.

En effet, le 10 mars 1657 est baptisé, dans l'église Saint-Nicolas, Pierre Dumont, fils d'un autre Pierre Dumont et de Jacqueline Gaus (ou Gans).

Ces deux époux avaient contracté mariage dans la même église, le 16 mai 1653. Pierre Dumont, le père, issu d'un Thierry Dumont, avait été baptisé à Saint-Waast, le 3 mai 1612.

Cette solution du problème n'est pas rigoureuse, et nous ne la donnons que sous toutes réserves. Elle admet, dans l'acte de décès du sculpteur de la chapelle du Roi, une erreur de près de trois ans, puisque, s'il est né le 10 mars 1657, l'artiste avait, en 1737, soixante-dix-neuf ans et dix mois, et non soixante-dix-sept. Mais,

erreur pour erreur, celle de trois ans est moins extraordinaire que celle de dix que nécessite l'autre hypothèse.

On peut donc, jusqu'à nouvel ordre, accepter notre supposition [1].

Paul FOUCART,

Vice-président de la Commission des Écoles académiques, Correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts, à Valenciennes.

[1] D'autres Dumont apparaissent encore à Valenciennes comme apprentis peintres ou sculpteurs, dans les comptes de la corporation de Saint-Luc, aujourd'hui conservés aux Archives municipales. Ce sont :

1° En 1660-1661, Jacques Dumont, sous Jean Cordier;

2° En 1708-1709, un autre Jacques Du Mont, sous François-Dominique Claris;

3° Les mêmes années, Alexandre Du Mont, sous Pierre Rogier;

4° En 1724-1725, Jean-Baptiste Du Mont, sous François Flameng;

5° Enfin, en 1743-1744, Pierre-Dominique Dumont, sous François Legrand.

De plus, dans sa *Biographie valenciennoise,* Dinaux dit d'un François Du Mont, architecte :

« Du Mont est né en 1660, et mort le 18 mai 1741. — Il avait beaucoup de « talent. L'église de Saint-Jacques était de lui. On assure que le chœur, dans « lequel il a été enterré, était un chef-d'œuvre en ce genre. On ne sait rien de « sa vie, si ce n'est qu'il était entrepreneur des fortifications de Valenciennes et « de Bouchain. »

Enfin, le 14 août 1745, naquit à Valenciennes Jacques-Philippe Dumont, futur auteur du joli buste de Rosalie Levasseur, dont Julien Potier, dans son *Catalogue du Musée de Valenciennes,* publié en 1841, a fait un petit-fils de Pierre Dumont. Mais c'est là une évidente erreur. Les deux artistes n'avaient de commun que le nom, ainsi qu'on peut en voir la preuve dans un opuscule de M. Paul Foucart, intitulé : *Histoire de deux bas-reliefs.*

XXI

NOTICE
SUR
DES TABLEAUX DE LOUIS DAVID ET D'INGRES
AU CHATEAU DE MOREUIL EN PICARDIE[1].

Les collections du château de Moreuil sont, on peut le dire, une des gloires de la Picardie artistique. Sans compter sa bibliothèque choisie, ses meubles rares et précieux, la quantité d'objets d'art, de curiosité et d'archéologie, ainsi que les souvenirs historiques qui garnissent ses vitrines, cette vaste résidence renferme, dans les appartements du rez-de-chaussée, un grand nombre de tableaux, dont plusieurs sont d'une valeur et d'un intérêt incontestables[2].

Nous n'avons pas la prétention de passer en revue, dans une simple lecture, cette longue suite de toiles. On en compte, en effet, trois cent soixante-sept qui appartiennent aux Écoles italienne, espagnole, allemande, flamande, hollandaise et française; il faut y ajouter les pastels, aquarelles et dessins qui ne sont pas moindres de cent quatre-vingt-quatre. Aussi bien, toutes ces pièces ont été relevées, avec notice biographique sur chaque artiste et avec description des sujets, dans un catalogue dressé en 1884[3]. Ce travail a été fait par Mme la comtesse de Rougé, marquise

[1] Voy., sur le château de Moreuil, *Moreuil et son canton,* par Alcius Ledieu, conservateur de la Bibliothèque d'Abbeville, correspondant du ministère de l'instruction publique, etc. Paris, Picard, 1889, 1 vol. in-8°, avec planches.

[2] Nous tenons à mentionner également la chapelle du château, richement décorée dans le goût italien, et où sont conservées dans les offices les plus saines traditions des chants religieux; de même, les précieux ornements, bijoux, reliquaires, souvenirs pieux de toute nature, meubles, etc., se rattachant au culte et qui sont exposés dans la trésorerie. Nous n'oublierons pas non plus les quatre bastilles ou sortes de forts détachés qui subsistent encore de l'ancien château, et dont la disposition est peu commune.

[3] Volume in-12 de 270 pages. Moreuil, chez Carton et Legrand. Amiens, 1884, librairie Guillaume.

du Plessis-Bellière, née de Pastoret, à qui seule appartiennent aujourd'hui ces richesses artistiques; elles proviennent, en grande partie, de son père et de son grand-père, et elles sont conservées et entretenues avec un soin pieux. La marquise est bien secondée, du reste, par un homme de savoir et de goût, Mgr de Ragnau, prélat romain, et par le régisseur du château, M. Credoz; tous deux font gracieusement les honneurs des salons aux amateurs.

Pour donner un simple aperçu de l'importance de la collection de tableaux, il nous suffira de citer : — de l'École italienne, deux sujets de l'*Annonciation*, de Fra BARTOLOMEO; une *Sainte Élisabeth de Hongrie*, de Paul VÉRONÈSE; une *Adoration des Mages*, de PALMA LE VIEUX, d'une grande richesse de costumes et d'ornements; une *Vierge aux rochers* et un portrait attribués à *Léonard de Vinci*; — de l'École espagnole, un *Saint Jean l'Évangéliste*, d'HERRERA LE VIEUX; une *Présentation*, de MURILLO; une *Scène de famille*, de VÉLASQUEZ, d'un grand syle; — de l'École flamande, plusieurs portraits, par Philippe DE CHAMPAIGNE, et surtout celui, fort remarquable, de *Saint Vincent de Paul*; deux petites filles, sur la même toile, par CUYP; les *Adieux d'Armide et de Tancrède*, de l'École de Rembrandt, attribué à l'un de ses élèves, Albert DE GUELDRE; le *Mariage mystique de sainte Catherine*, de RUBENS; le *Garde de nuit*, de TENIERS, etc., etc.

Ces tableaux sont-ils tous absolument authentiques? Nous n'avons pas de raisons d'en douter, sauf un examen ultérieur plus approfondi; le catalogue les attribue aux maîtres que nous venons d'indiquer, et il a été dressé sur des souvenirs et des traditions de famille.

Pour l'École française, en dehors des toiles de David et d'Ingres qui font plus spécialement l'objet de cette étude, nous citerons, parmi les pièces de marque, le portrait du *Chancelier de Pastoret*, par Paul DELAROCHE, et son ébauche, par le même, avec quelques différences; un grand portrait en pied de *Charles X*, par GÉRARD; des sujets de la *Vie de sainte Geneviève*, attribués à Hippolyte FLANDRIN; l'*Accouchée*, de FRAGONARD; une *Sainte Famille*, de VOUET; des *Vues d'Italie* au nombre de douze, par Hubert ROBERT, d'un grand effet décoratif; *Saint Bonaventure enseignant des Religieux*, d'Eustache LE SUEUR; et enfin, deux joyaux de cette belle collection : la *Danse champêtre* et la *Promenade au parc*, d'Antoine WATTEAU.

Parmi les tableaux sous le nom de DAVID d'après le livret, et qui sont au nombre de quatre, il en est un qui appelle avant tout l'attention. C'est le portrait, malheureusement inachevé, de la *Marquise de Pastoret* à l'âge d'environ vingt-six ans, peint par le grand artiste vers 1791 (H. $1^m,27$, L. $1^m,25$). La jeune femme, représentée de grandeur naturelle et jusque vers le bas de la robe, est assise près d'un berceau où est couché un enfant; elle travaille à un léger ouvrage de broderie ou de couture, mais elle l'a interrompu en tournant un peu la tête vers le berceau comme pour écouter, les yeux fixes, le buste droit, un bruit quelconque qui a appelé son attention. Ses cheveux, châtain foncé, très légèrement poudrés par devant, sont séparés en deux sur le front et tombent en boucles épaisses sur les épaules, laissant le cou et la poitrine dégages et à nu; elle porte une robe blanche décolletée et un léger fichu de couleur violet pâle, formant écharpe, dont un des bouts passe, presque tordu, sur une épaule; les bras sont nus jusqu'au coude. Elle est posée de manière à voir la figure de l'enfant couché dans le berceau qui est placé à droite; on n'aperçoit de cet enfant que le derrière de la tête et une portion de la figure, à peine indiquée dans un profil très effacé; la couchette est des plus modestes, en bois, à traverses verticales. La belle figure de la dame, bien encadrée dans son opulente chevelure, se détache nettement sur un fond uni qui paraît un simple enduit préparatoire brossé en gris jaune [1].

Voilà pour l'ensemble; il est, comme on le voit, des plus ordinaires en apparence : c'est une jeune mère qui veille sur son enfant. Mais ce tableau vous laisse sous une impression douce et pénétrante; rien de plus gracieux et de plus distingué que la pose et l'attitude de la grande dame dans sa tenue d'intérieur toute simple. Et quel art dans la manière dont le visage est mis en relief! Quel admirable dessin! Le cou est gracieux, les bras de forme irréprochable; les mains petites, aux doigts fins et déliés, sont modelées avec une merveilleuse délicatesse et une grande pureté. Là, le travail paraît entièrement achevé.

Adélaïde-Louise Piscatory était née en 1765. Elle avait épousé, en 1789, le marquis Claude de Pastoret, qui joua un rôle impor-

[1] Voir pl. XIX.

tant dans la politique et les lettres, de 1781 à 1830, sauf toutefois sous l'Empire, au moins pour la politique, et qui fut membre de l'Académie française, puis chancelier de France en 1829. Il fut enfin tuteur des Enfants de France[1]. Ils eurent un fils, Amédée-David, également homme politique et littérateur, né en 1791. Le portrait de la marquise a dû être fait à peu près à cette époque, puisqu'elle est représentée auprès de son enfant encore au berceau.

Voici, d'après des souvenirs et des traditions de famille, dans quelles circonstances ce portrait a été fait et pourquoi il n'a pas été achevé.

La marquise de Pastoret aimait les arts et s'occupait de peinture. Elle allait quelquefois au Louvre pour travailler, et elle reçut des leçons de David; on a conservé à Moreuil un crayon du grand peintre, fait vers ce même temps, et représentant le fils de la marquise dormant sur une banquette. C'est à la faveur de ces relations artistiques que David fut appelé à faire le portrait dont nous nous occupons; ce fut un ouvrage commandé.

A cette époque, les événements politiques se précipitaient. Le peintre y prenait une part active et se laissait bientôt entraîner par ses illusions et par sa nature exaltée. Après le 10 août 1792, le tableau représentant la grande dame fut abandonné, David refusant de terminer le portrait de la femme d'un « aristocrate » qui ne partageait pas ses idées. La toile resta dans son atelier, inachevée et en rouleau pendant un long temps, à en juger par les craquelures de la peinture. Elle ne fut connue qu'après la mort du peintre, et lors de sa vente du 17 avril 1826, époque où elle fut achetée par la famille[2]. Jules David, son petit-fils, l'a seule-

[1] Nous croyons devoir ajouter ici quelques renseignements biographiques puisés à diverses sources, sur le marquis de Pastoret. Il était royaliste ardent, et Louis XVI lui avait proposé, paraît-il, le portefeuille du ministère de l'intérieur; il le refusa, nous a-t-on dit, parce qu'il voulait alors prendre contre le duc d'Orléans des mesures répressives que le Roi n'agréa pas. Quand la Révolution éclata, M. de Pastoret, dans l'espoir de ramener les esprits à une royauté libérale, ne resta pas étranger aux événements politiques. Ses travaux, sa haute intelligence, ses vues élevées et humanitaires l'appelèrent bientôt aux premiers rangs : le 3 octobre 1791, il présidait la première Assemblée législative, mais, après le 10 août 1792, sa tête fut mise à prix, et il dut se réfugier en Suisse. Il reparut toutefois sur la scène politique en 1795 et fut élu président de l'Assemblée le 19 août 1796. Lorsque vint l'Empire, M. de Pastoret se replia dans ses convictions et se retira de la vie politique; il n'y rentra que sous la Restauration.

[2] Le catalogue de cette vente, dressé par Pérignon, la mentionne sous le n° 16,

Planche XIX

Page 492

LA MARQUISE DE PASTORET

PAR LOUIS DAVID

COLLECTION DU CHATEAU DE MOREUIL EN PICARDIE

ment indiquée dans son ouvrage sur David, p. 644[1], mais sans faire connaître la collection où elle se trouvait depuis 1826 et où elle est encore aujourd'hui.

Le tableau porte en haut, à gauche, les armes accolées des Piscatory et des Pastoret, surmontées de la couronne de marquis, et à droite cette inscription, mise évidemment après 1826; le titre de marquis n'avait été conféré à M. de Pastoret qu'en 1817 : *Louise Adelaïde Piscatory, marquise de Pastoret, fondatrice des salles d'asyle* (sic) *en France*. C'est elle, en effet, qui, après avoir, sous le Consulat, reconstitué la Société de charité maternelle destinée à secourir les pauvres femmes en couche, fonda en 1801, à ses frais, la première salle d'asile destinée à recevoir des enfants en bas âge; cette institution devait, plus tard, vers 1830, être définitivement organisée par Denys Cochin[2].

Un dernier mot sur le portrait qui fait, en grande partie, l'objet de cette étude. Bien qu'inachevé, il vient s'ajouter, croyons-nous pouvoir dire, à l'œuvre considérable de Louis David. On y retrouve le praticien habile, travaillant, comme le disait M. Cantaloube en 1860 dans la *Gazette des Beaux-Arts*[3], « d'impression et d'après la nature, avec des élans heureux vers la grâce, l'abandon et la simplicité, avec un dessin d'une précision savante, saisissant le caractère des physionomies et l'âme errante sur les traits du visage ».

Le château de Moreuil possède encore, du grand artiste, une réduction (H. 0m,30 sur 0m,38), — original ou copie, nous n'avons pu approfondir, — de la célèbre toile du Salon de 1785, le *Serment des Horaces*, qui fait partie du Musée du Louvre, et de la

ainsi qu'il suit : « Portrait de la marquise de Pastoret... en pied, et composé; ébauche. Elle est assise près du berceau de son enfant. Cette ébauche, complète et très avancée, a tout le mérite que l'on peut apprécier dans ce genre de peinture. Elle brille par la grâce du dessin, par la précision dans l'indication des détails et par un ensemble parfait. »

[1] *Le Peintre Louis David, Souvenirs et documents inédits*, 1880, in-4°, avec une suite d'eaux-fortes d'après son œuvre, par David (Jacques), son petit-fils.

[2] Le portrait du marquis *Claude de Pastoret*, chancelier de France en 1829, mort en 1840, mari de Louise Piscatory, peint en ébauche d'abord, puis en grand par Paul Delaroche, figure, avons-nous dit plus haut, dans la même collection, sous les nos 229 et 230; nous aurons peut-être occasion d'y revenir dans un autre travail de même nature, si le Comité veut bien l'agréer.

[3] *Les Dessins de Louis David*, par A. Cantaloube. *Gazette des Beaux-Arts*, 1860, t. VII, p. 286.

Mort de Camille; mais nous avons relevé particulièrement un tableau, de petite dimension également (0^m,46 sur 0^m,37 de large), qui paraît bien être un original, et qui est superbe d'inspiration et de mouvement. Le livret porte : *Tiberius Gracchus à la tribune.* L'orateur est debout, enveloppé dans un ample manteau gris, les jambes nues, les pieds chaussés de cothurnes; le corps est appuyé et penché sur la tribune qui est une simple balustrade de pierre d'où pend une longue chaîne brisée. L'attitude du personnage est d'une mâle énergie, la figure accentuée, la physionomie farouche; le Tribun, par un mouvement d'une grande hardiesse, étend le bras droit comme pour désigner quelqu'un qu'il accuse ou pour accentuer son discours par un geste passionné. La toile a été brossée rapidement, à grands traits; la couleur sombre est appropriée au sujet. L'œuvre est vibrante, en quelque sorte, sous l'empire du sentiment exalté qui l'a évidemment inspirée. Elle a dû être faite vers 1792, à l'époque où le grand artiste se laissait entraîner par la fièvre politique.

Il nous reste à parler de plusieurs tableaux d'un autre maître non moins illustre, INGRES, qui font partie de la même collection.

Le premier est le portrait d'Amédée David, marquis de Pastoret, né en 1791, mort en 1857, le père de la châtelaine actuelle de Moreuil; c'est lui qui était au berceau lors du portrait, fait par David, de Louise-Adélaïde Piscatory, sa mère. Le personnage est vu de face, le corps et la tête légèrement tournés à gauche, deux doigts de la main droite passés dans l'habit et la gauche sur la hanche. Il porte le costume de conseiller d'État, en velours noir brodé, avec l'épée au côté, et avec ses insignes de grand-croix de la Légion d'honneur. C'est un portrait officiel, correct, froid d'aspect, mais peint par Ingres, c'est tout dire.

Deux autres tableaux du même maître figurent dans la galerie : ce sont le *Christ* et la *Sainte Vierge,* en buste, de grandeur naturelle, de mêmes dimensions (H. 0^m,78 sur 0^m,65), en ovale, tous deux enfin d'une grande pureté de dessin. Le Christ a les mains étendues et les yeux levés au ciel; sa robe est rouge, son manteau bleu; les mains sont admirables de modelé. La Vierge est vue de face, les yeux baissés, les mains jointes; sa robe est rouge également, et une draperie bleue passe sur sa tête; les figures sont

d'une pureté toute mystique. Ces types, dont on a peut-être abusé dans des images de sainteté et qui paraissent aujourd'hui d'un genre un peu poncif, ne sont, à Moreuil, que des reproductions, mais de la main du grand artiste lui-même, et faites pour le marquis de Pastoret.

Nous nous arrêterons davantage sur un autre tableau d'Ingres, peint sur bois, signé et portant, d'après le livret, la date de 1821. (H. 0m,47, L. 0m,57.) Ce tableau fut fait également pour le marquis, et il représente un épisode de la vie d'un de ses ancêtres. C'est l'*Entrée à Paris du Dauphin, depuis Charles VI;* nous transcrivons textuellement, cette fois, la description fort exacte et bien complète du catalogue :

« La conjuration de Marcel a été déjouée; le Dauphin s'avance vers la porte Saint-Antoine, que l'on voit à droite du tableau. Il est monté sur un cheval blanc dont le riche harnais bleu est couvert de fleurs de lis; il porte un vêtement de velours noir, un surtout de drap d'or et sur la tête un chaperon blanc. Le Roi est arrêté par Jehan de Pastoret, premier président au Parlement, qui lui présente les magistrats de la ville, arrachée, par son énergie et celle de Maillart et de Charny, aux mains des Navarrais, et il lui demande grâce pour les femmes et les enfants de ceux qui ont péri. Une femme en habits de veuve et des enfants sont à ses pieds. A droite, en avant, un héraut vêtu d'une cotte fleurdelisée. Au fond, un dais attendant le Dauphin; devant, deux autres hérauts portant le chaperon blanc; l'un tient le guidon bleu fleurdelisé; l'autre, l'épée royale dans un fourreau également fleurdelisé. A gauche, en arrière du Dauphin, foule de peuple et de gens armés. Au dernier plan, paysage avec vue de la Seine. »

Tous ces personnages sont représentés, il faut bien le dire, dans des attitudes un peu raides; le cheval est très correctement rendu, mais sans vie ni mouvement; la femme, vêtue d'une robe de velours avec fleurs de lis, prosternée devant le Dauphin, est fort belle de pose et d'abandon; le tableau ne contient pas moins de trente à quarante figures. Cet épisode historique remonte à 1348, et l'artiste a fait une recherche de costumes fort intéressante. C'est là une toile de commande; le sujet a été traité dans le sens des anciennes miniatures, et la raideur des personnages a été toute volontaire de la part de l'artiste. Nous avons cru devoir

relever ce tableau, bien qu'il soit connu dans l'œuvre d'Ingres.

Dans cette première étude sur la belle collection du château de Moreuil, nous nous sommes borné à ces indications. Sans doute, il a été beaucoup écrit, et par des historiens et des critiques d'art d'une haute compétence, sur la vie et les ouvrages de David et d'Ingres, et il peut paraître de quelque témérité à un simple amateur de province de parler, à son tour, d'œuvres de peintres de cette valeur; mais il a pensé, et c'est là son excuse, qu'il appartenait à tous ceux qui s'intéressent aux œuvres et aux questions d'art de signaler, dans ces réunions annuelles, tout ce qui peut se trouver de précieux ou de peu connu dans leurs pays respectifs.

Ém. Delignières,
Correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts, Président de la Société d'Émulation, à Abbeville.

XXII

LA RENAISSANCE EN SAINTONGE

L'ÉGLISE DE SAINT-JUST ET LA CHAPELLE DES TOURETTES

La Renaissance n'a pas laissé, en Saintonge, de traces bien profondes. Si l'on remarque de-ci de-là, à Balanzac, au Châtelard de Meursac, à Pons, au château de Jonzac, à l'église de Saint-Germain de Lusignan, de Saint-Jean d'Angle, à Ozillac, Arthenac, Saint-Saturnin de Séchaud, Sainte-Lheurine et ailleurs, quelques détails soit de sculpture, soit de construction, des portes, des fenêtres, quelques restaurations, où son influence se révèle, combien sont rares les monuments qui, conçus et exécutés suivant les principes constitutifs de l'Art du seizième siècle, ont conservé intacte, jusqu'à nous, leur originalité primitive!

Les guerres civiles, si intenses dans notre province, l'action dissolvante de l'atmosphère, l'incurie, les incessantes transformations du goût, suffiraient à expliquer la disparition des œuvres nées et achevées entre 1500 et 1560, si ces œuvres avaient jamais été nombreuses. M. Léon Palustre fait très justement observer que « loin d'être accueilli avec enthousiasme, voire même simplement « accepté, le nouveau style est à peine subi[1] ». La petite cour des sires de Pons, celle des comtes d'Angoulême, leurs voisins de Cognac, si brillante, mais plus littéraire qu'artistique sous Louise de Savoie, François Ier même, deux prélats florentins, François et Julien Soderini, assis successivement sur le siège épiscopal de Saintes (1506-1544), réussirent mal à acclimater et à propager le goût du jour. Leur puissant patronage, leurs encouragements échouèrent devant un obstacle qui supprime trop souvent les meilleures volontés : le défaut d'argent.

La noblesse, en effet, n'est pas assez riche pour entreprendre des constructions grandioses et dispendieuses, ou bien elle préfère consacrer ses ressources à d'autres travaux. Elle se contente de l'antique manoir consolidé et restauré.

Usson est l'unique exception d'une habitation seigneuriale bâtie au seizième siècle, qui reçoive toutes les parures de l'Art[2]. Le temps n'avait pas encore réparé les fortes brèches faites à la fortune publique par les guerres contre les Anglais, quand éclatent les expéditions d'Italie. Les gentilhommes saintongeois rejoignent l'armée royale, plusieurs s'y couvrent de gloire, mais combien ne recourent pas aux emprunts pour subvenir aux frais d'équipement et soutenir la vie des camps ! Charles de Coucis, seigneur de Burie, l'un des meilleurs capitaines de François Ier, « l'un des trois nobles « et braves chevaliers et gentilz capitaines de Guyenne[3] », le contemporain et l'égal de d'Essé et de Sansac, doit son premier cheval à la libéralité de François de Bourdeille[4], et adresse, en 1540, cette lettre lamentable à Catherine de Médicis : « Je vous supplye

[1] *La Renaissance en France*, t. III, p. 256.

[2] Dampierre-sur-Boutonne, appartenant au Poitou, reste en dehors de cette étude.

[3] Brantome, *OEuvres complètes*, édit. de la Société de l'Histoire de France, t. III. *La Vie des grands capitaines françois*, p. 394.

[4] Brantome, t. III, p. 396.

« très-humblement, Madame, considérer que je suis pauvre et me « vouloir aider à vivre suyvant le service que je fais à Sa Majesté, « car j'en ai grandement besoing[1]... » La bourgeoisie, tout aussi éprouvée, ne tient pas encore le rang qu'elle occupera, un siècle plus tard, quand elle aura envahi présidial, échevinage et élection. Le corps municipal de Saintes pourvoit à grand'peine aux dépenses urgentes, tant la ville est « de petit revenu ». Les fléaux, la sédition viennent accroître les embarras. La peste, pendant les premières années du siècle, jette la terreur dans tout le pays. La révolte violente des Pitaux, que soulèvent l'augmentation et la rigueur dans la perception des droits de la gabelle, la terrible répression de Montmorency bouleversent la contrée. Enfin, dès 1535, la Réforme absorbe les esprits, les détournant du mouvement artistique. La noblesse encourage les progrès du calvinisme. La ligue protestante, devenue bientôt assez puissante pour chercher un port sur l'Océan, obtient que Jacques de Pons fortifie Brouage et le lui livre.

Seul le clergé, l'abbaye des dames de Saintes, surtout certains hauts dignitaires du chapitre, accueillent avec plus d'empressement les conseils de Julien Soderini[2]. Les premières arabesques apparaissent à Saint-Pierre de Saintes, vers 1518, c'est-à-dire peu de temps après l'arrivée du prélat dans son diocèse.

Les réflexions qui précèdent expliquent comment l'architecture civile ne produisit que le château d'Usson, le puits de Brisambourg, transplanté à Saint-Jean d'Angely, la fuie du prieuré de Montierneuf, quand l'architecture religieuse entoure le chœur de Saint-Pierre de Saintes de chapelles funéraires luxueuses, construit à Saint-Just, près Marennes, le porche de l'église, la porte de son escalier, l'église de Lonzac et l'hozannaire si singulier de Moëze, peut-être unique en France, derniers témoignages de cette ferveur chrétienne qui, pendant les siècles précédents, sema des merveilles sur notre sol.

[1] *Archives historiques de la Gironde*, t. XIII, p. 156, et *Bulletin de la Société des Archives historiques de la Saintonge et de l'Aunis*, t. III, p. 24.

[2] Julien Soderini naquit à Florence. Évêque de Volterre en 1509, puis de Vicence en 1514, fut promu à l'évêché de Saintes la même année, succédant à son oncle, François Soderini, qui ne résida point. Julien prit possession en personne le 13 janvier 1514, et mourut à Saintes le 30 juillet 1544.

Usson (qui n'est plus à Usson) surpasse tous les monuments contemporains, civils ou religieux, par l'abondance de ses statues allégoriques, médaillons d'empereurs romains, sculptures ornementales, cartouches, devises, armoiries partout répandues, plus spécialement par la curieuse toiture d'une tour d'angle, sorte de fuie, encore en place, toute constellée de croissants et de coquilles[1]. Notre-Dame de Lonzac, beaucoup moins recherchée dans ses atours, est le type le plus élégant de la Renaissance en Saintonge, fastueux mausolée qu'un grand seigneur de la cour de François I^er^, Galliot de Genouillac, étranger à notre province, élève sur la tombe de sa première femme, Catherine d'Archiac. Il le décore d'une frise, qui court tout autour du monument, composée d'attributs rappelant sa charge de grand maître de l'artillerie, alternant avec cette touchante et vibrante déclaration d'un amour qui survit à la mort : GALIOT AIME FORTUNE. SICUT ERAT IN PRINCIPIO[2].

Sans insister sur les autres édifices déjà cités, et sans noter les vestiges que nous pourrions rencontrer à Burie, Saint-Jean d'Angely, Pons, Jonzac, Marennes, nous examinerons deux constructions dont M. Léon Palustre[3] n'a point parlé : la chapelle des Tourettes, à Saintes, l'église de Saint-Just, et en même temps cet édicule, si bizarre, connu sous le nom d'oratoire. Son silence nous surprend, car le porche de Saint-Just et la chapelle des Tourettes valent bien la fuie de Montierneuf. Personne, évidemment, ne lui a indiqué ces monuments presque ignorés. Mieux renseigné, il n'aurait pas manqué de passer par là; nous aurions eu alors sa précieuse appréciation et sans doute un dessin de plus, ce qui eût été double profit. Ce sera, souhaitons-le, pour le supplément.

Saint-Just, sous certains rapports, l'emporte en intérêt sur Lon-

[1] Il faut rejeter l'interprétation, admise jusqu'ici, d'après laquelle les croissants se trouvent réunis aux coquilles des Rabaine par suite du mariage de Paul de Rabaine avec une *Diane* d'Estuer. Les dates de 1536, 1540, 1548, que l'on relève sur différentes parties du château, s'opposent à cette explication.

[2] C'est du moins l'interprétation adoptée par le dernier biographe de Galliot de Genouillac, M. Joly d'Aussy, qui, fermant l'oreille aux insinuations de Brantôme, ne veut pas voir dans ces trois mots une allusion à Louise de Savoie. Il convient toutefois de faire remarquer que les mêmes inscriptions se trouvent sur la frise de l'église d'Assier (Lot), bâtie dix ans plus tard, par le même de Genouillac, alors remarié avec Françoise de La Queille. Observons, en passant, que l'église d'Assier offre beaucoup d'analogie avec Notre-Dame de Lonzac.

[3] *La Renaissance en France*, t. III.

zac; en tout cas, il est antérieur. L'église relevait de l'abbaye des dames de Saintes. Nous sommes réduit aux conjectures sur l'époque de sa construction, mais, vraisemblablement, Jeanne de Vilars, vers la fin du quinzième siècle, commença l'œuvre que Anne de Rohan continua et termina. De pieuses libéralités secondèrent l'entreprise, comme en témoignent les clefs de voûte chargées d'écussons. Ce monument n'offrirait qu'un intérêt restreint, si la Renaissance n'y avait apposé sa griffe et ne l'avait doté d'un de ses plus beaux ouvrages dans la région. Accolé à la façade, qui devait n'avoir, tout d'abord, qu'un portail très modeste, le porche est formé par deux ouvertures se présentant en biais, surmontées d'un fenestrage, aujourd'hui brisé : un pilier à moulure héliçoïde, destinée à recevoir une statue, sous un dais pyramidal, et une colonnette où s'enroule la salamandre les séparent. Nous ne connaissons nulle part, en Saintonge, une disposition semblable, spécimen unique d'un porche triangulaire, fort simple, il est vrai, mais très élégant.

La porte de l'escalier, qui conduit sur la galerie, appartient, comme le porche, à la plus belle époque de la Renaissance. Deux pilastres, ornés d'arabesques délicatement fouillées, soutiennent un large linteau couvert de rinceaux, que borde une moulure, sur laquelle appuie la valve d'une coquille s'étalant au milieu d'un fronton cintré; au-dessus, une sorte de vase, accosté de deux supports en forme de dauphins, sert de piédestal à deux Amours; le même motif placé sur une petite base carrée, avec un enfant ailé, est répété de chaque côté.

La mutilation des écussons, sculptés en plusieurs endroits, rend inutile toute tentative de déchiffrement, et par conséquent la recherche du personnage à qui nous devons cette belle porte. Le marteau révolutionnaire n'a point respecté ce que le temps avait épargné.

En face de l'église, une maison a conservé une fenêtre du quinzième siècle qui est d'une suprême élégance, et un monument du seizième, dont l'originalité et l'exiguïté suscitent une vive curiosité. Cinq ou six personnes, tout au plus, peuvent se tenir debout à l'intérieur, remarquable seulement par les quatre caissons du plafond. La façade extérieure, en pierre de taille, formant une faible saillie sur le mur qui s'élève au-dessus, montre une frise de guirlandes

de fleurs que soutiennent de petites têtes ailées. Un fronton triangulaire, au milieu duquel un écusson porté par deux Amours indiquait le possesseur de cette maison, couronne l'édifice. Deux colonnes, absentes aujourd'hui, montaient le long de chaque arête; les chapiteaux seuls sont demeurés en place. On n'arrive pa à démêler la destination de cette construction bizarre, dans laquelle certaines personnes voudraient voir un oratoire de l'abbesse. La tradition est muette, les conjectures sont faciles; elles vont depuis l'oratoire jusqu'à la salle de bain! D'aucuns supposent même que c'était la maison du sculpteur chargé des ornementations de l'église! Nous nous contentons de signaler cet ouvrage de la Renaissance, sans hasarder aucune hypothèse personnelle [1].

Pendant que l'abbesse de Saintes construisait l'église de Saint-Just, le chapitre de Saint-Pierre consacrait, depuis 1450, une portion de ses revenus et les dons des fidèles, sans cesse stimulés par les bulles pontificales, à restaurer sa cathédrale. L'évêque Guy de Rochechouart fut l'instigateur de cette œuvre immense, et semble l'avoir si vivement poussée que la Renaissance trouva fort peu de place dans ce vaste vaisseau pour exercer son influence. Le chevet seul de l'église put être livré à ses conceptions. C'est le seul endroit, du moins, où nous remarquions son passage. Il ne faut point, en effet, se méprendre sur les dates de 1663 et 1675 gravées en haut de deux pignons extérieurs, 1654, sur une voûte intérieure, qui indiquent les restaurations de l'évêque Louis de Bassompierre. Le style des crochets des arceaux, et la salamandre sculptée sous une petite colonnette sur laquelle vient s'engager un arc de voûte, dans l'un des recoins extérieurs formés par les trois chapelles du chevet, ne laissent aucun doute à cet égard. Un plan d'ensemble fut adopté pour la construction de cette partie de l'église nouvelle, au commencement du seizième siècle, mais toute liberté fut donnée pour l'ornementation intérieure. Les Goumard [2], les du Refuge, les Tourettes en usèrent les premiers. Ils

[1] Dans un corridor de cette maison, on voit les mêmes armoiries que sur une maison de Marennes : *de... au chevron de... accosté de deux étoiles ou molettes de... et d'un aigle de... en pointe,* armes qui n'ont pas encore été reconnues parmi celles des familles saintongeoises.

[2] François Goumard, chanoine, se démit de sa prébende en 1529. C'est lui qui fit bâtir la chapelle.

firent construire, pour eux et leur famille, ces chapelles funéraires, dont il ne reste plus que celle de Guy de Tourette, et fort peu de chose des autres : un pignon de la construction des Goumard, un pendentif aux armes des du Refuge. Les vitraux de M. du Massé, le « tres beau et riche monument eslevé en pierre de marbre, dorée « et asurée avec force petites ymaiges faictes tant en bois que de « plâtre toutes dorées de petits anges, le tout faict en bosse, le « buste en marbre peint de Jean du Refuge [1] », cette belle sépulture rehaussée d'or, d'argent et d'azur, sur laquelle reposait une statue en marbre blanc [2], ont été renversés par les calvinistes. Maîtres de la ville pour la seconde fois, en 1568, ils détruisirent l'église, pillèrent le trésor et auraient bien volontiers démoli l'énorme clocher, s'ils n'eussent craint « que si on le gettoit par terre l'on « pouvoit bien getter toutes les maisons de la ville par terre [3] ».

On connaissait autrefois sous le nom de chapelle des Tourettes, chapelle des enfants de chœur, chapelle des Marraux, *alias* Bois le Roy, chapelle de la Cène, celle qui est consacrée aujourd'hui à saint François d'Assise, immédiatement derrière le maître-autel. « A droite de la psalette, dit Tabourin [4], il y avoit une chapelle « que l'on appeloit la chapelle des Torrestes, que avoit fait bastir « ung doyen de Torrestes qui estoit venu de Bretaigne et estoit « allié de la maison de Pisany, et s'appeloit communement la cha- « pelle des enfans de chœur de la Psalette, à cause que à tel jour « que arrive la feste de la Conception de Nostre-Dame qui est au « mois de décembre, touttes les semaines de l'année, le maitre de « la psalette devoit une messe de la Conception à mottet pour les « bien facteurs de la maison de Courbon, que l'on appelle à présent « de Sainct Legier, car ils estoient les plus plus proches de ceux « de Torrestes, comme il est à presupposer, et pour ce faire, on « légua ung fief près Jarnac-Champaigne, que l'on appeloit le fief

[1] Jean du Refuge, frère de Charles du Refuge, abbé de Montier La Celle, à Troyes. Il fut doyen du chapitre de Saintes et prieur commendataire de Saint-Eutrope (1520-1524). En 1490, on trouve encore un Élie du Refuge, écuyer, seigneur des Bordes, officier de la maison du comte de Taillebourg.

[2] *Registre de Tabourin. Recueil de la Commission des Arts et Monuments de la Charente-Inférieure*, t. III.

[3] *Ibid.*

[4] *Ibid. Recueil de la Commission des Arts et Monuments de la Charente-Inférieure*, t. III; Audiat, *Saint-Pierre*.

« du filz, ce me semble, et tous les enfans de cœur alloient ayder
« à chanter laditte messe en laditte chapelle, et l'autel d'icelle
« chapelle s'apeloit l'autel de la Saine, parce que au dessus d'iceluy
« il y avoit eslevé en bosse, comme il apert encores à présent,
« comment Notre Seigneur fit la Saine à ses apotres... au dessoulz
« de laquelle chapelle et partie d'icelle il y a une vouste là où l'on
« mettoit les corps morts de ceux de la maison de Torrettes... »

A côté, les du Refuge enfermaient la leur de piliers de bronze. Nous ne savons rien de celle des Goumard.

Guy de Tourettes, doyen du chapitre, obtint vraisemblablement, vers 1518, peut-être plus tôt, l'autorisation de construire un caveau à Saint-Pierre. Après avoir choisi la chapelle placée au milieu de l'hémicycle, il fit faire les voûtes qu'il orna d'une délicate rosace ajourée, ouvrir, dans les murs, deux fausses portes et deux fausses fenêtres couvertes de fines arabesques, sculpter une ravissante petite niche, près de l'autel, qu'il enrichissait d'un bas-relief représentant Jésus au milieu des apôtres instituant l'Eucharistie, enfin les consoles qui supportaient des statues. Mort en 1519, il n'eut pas la joie de voir son œuvre terminée. L'insuffisance de sa succession fit suspendre les travaux, qui ne furent repris qu'en 1522, grâce à la généreuse intervention de son frère Arnaud de Tourettes. Celui-ci dit, en effet, dans son testament[1] du 5 juin 1521 :
« La chapelle commansée par feu mon frère, dont Dieu ayt
« l'ame, ne se pouvoit parachever en bref des biens de mondit
« frère, je veux et ordonne qu'elle soict parachevée de mesdits
« biens. »

Les deux constructeurs de cette sépulture de famille semblent s'être soustraits à un usage généralement observé. Leurs armes, *d'azur à trois tours d'or*, n'apparaissent nulle part. Cependant, sur la muraille de gauche, on voit une longue tour crénelée, qui pourrait être une réminiscence des armoiries et un de ces jeux de mots si fréquents auxquels certains noms se prêtaient à merveille. La devise A TOUS REFUGE autour de l'écusson qui décore le pendentif dans la chapelle voisine rappelle bien le nom des du Refuge, de même la tour rappelle Tourettes.

Cette famille de Tourettes ou Torrettes est une des moins con-

[1] Acte inédit, dont la copie est entre nos mains.

nues des généalogistes. En 1353, Pierre de Torrettes, clerc, avait la garde du sceau du roi de France à Parcoul. Un Élie de Tourettes, licencié ès loix, lieutenant général du sénéchal de Saintonge, vivait en 1449, peut être le même que Élie de Tourettes, seigneur de Saint-Dizant du Gua, près Mirambeau, premier président au Parlement de Paris, marié à Isabeau Gombaud, dont il eut cinq enfants, trois fils, Guillaume, Arnaud et Guy, deux filles, Charlotte et une autre dont le nom nous est inconnu.

Guillaume fut conseiller au Parlement de Paris, vers 1462 [1]. Guy, entré dans les ordres, devint successivement abbé de Sablonceau et doyen du chapitre, et même évêque de Saintes pendant quelques jours, honneur qui faillit lui causer les plus vifs désagréments [2].

Une de leurs sœurs épousa un d'Anglier, conseiller au Parlement de Bordeaux, proche parent, probablement, de Claude d'Angliers, écuyer, seigneur de la Sauzaie, gouverneur de la Rochelle. Charlotte de Tourettes se maria avec Arthus-Guillaume Vivonne, seigneur de Saint-Gonard, grand-père et grand'mère de Jean de Vivonne, marquis de Pisany, sénéchal de Saintonge, ambassadeur du Roi à Rome et en Espagne, qui eut de sa femme, Julie Savelli, la célèbre marquise de Rambouillet, l'incomparable Arthenice.

Arnaud de Tourettes, seigneur de Saint-Dizan et Beauregard, président à Bordeaux, acheta, le 25 août 1503, à François de Pons et Marguerite de Coëtivy, sa femme, la terre de Pisany qu'ils avaient acquise quatre ans auparavant, de Jeanne de Rabaine. Il mourut, en 1522, sans héritier direct; son fils Denis, *alias* Jean, licencié ès loix, l'avait précédé dans la tombe depuis plusieurs années. Nous ignorons s'il faut l'identifier avec Denis de Tourettes, mari de Jeanne de Ponthieu, que nous révèle un état, dressé le 19 janvier 1517, des cens et rentes qui leur sont dus, sur les fiefs qu'ils possédaient à Pons, Saint-Léger, Biron, Coulonges, Perignac, Marennes, Cozes, Avy, Bougneau, etc.

Denis de Tourettes, fils d'Arnaud, devait épouser Jeanne de

[1] Blanchard, *les Présidents à mortier du parlement de Paris*, Catalogue des conseillers, de janvier 1462 jusqu'en 1469, p. 29.

[2] Voir dans Massiou, *Histoire de la Saintonge*, et dans Briand, *Histoire de l'Église santone*, toute cette affaire.

Brémond d'Ars, depuis femme d'Arthus de Vivonne, neveu d'Arnaud de Tourettes; mais la mort empêcha ce mariage. Notre président au Parlement, se voyant sans héritier capable de conserver son nom et de porter ses armes, donna Pisany, par acte du 28 mars 1521, renouvelé par son testament du 5 juin, au premier enfant mâle qui naîtrait du mariage de son neveu, sous la condition que cet enfant prendrait le nom de Tourettes et les armes de la famille; mais il accordait au père la faculté de faire exécuter cette clause par un enfant autre que l'aîné. Voilà pourquoi Jean de Vivonne, quatrième fils d'Arthus, se nommait, à la cour, dans sa jeunesse, Tourettes [1].

Le chapitre, avons-nous dit, ne déploya pas grand apparat dans la construction des chapelles qui formaient comme une couronne autour du maître-autel, laissant à ses doyens le soin de les embellir, suivant leur goût. Néanmoins son rôle ne se borna point à celui d'un spectateur plus ou moins intéressé. Le mobilier de l'église, l'éclat des cérémonies, encore fort pittoresques [2], étaient l'objet de sa constante sollicitude.

François Tabourin nous a transmis, dans son *Registre,* des descriptions qui piquent notre curiosité et avivent nos regrets de la perte irrémédiable de si précieuses richesses. Né à Saintes, vers le milieu du seizième siècle, enfant de chœur élevé à la psallette, devenu prévôt des choristes de Saint-Pierre, il put contempler la splendeur des travaux accomplis et la magnificence des ornements de prix que contenait le trésor. Témoin effrayé de leur ruine, il consacra sa vieillesse [3] à recueillir ses souvenirs sous forme de mémoires, de telle sorte qu'il nous avait légué mille détails curieux sur le culte, les usages, les cérémonies religieuses de son temps. Il avait dressé une sorte d'inventaire du mobilier, qui permettait de reconstituer en pensée la magnificence perdue. Cet inappréciable manuscrit, récit véridique d'un témoin oculaire et bien renseigné, ne peut même plus être consulté. Après une traversée périlleuse de deux siècles et demi, subie sans trop grandes avaries, il était entré à la bibliothèque de Saintes, où l'incendie de 1871 le dévora. Nous n'en possédons plus que quelques fragments et une analyse sommaire.

[1] *Jean de Vivonne,* par le vicomte Guy de Bremond d'Ars, p. 9.
[2] Voir notre *Psallette au dix-septième siècle.*
[3] Il mourut vers 1625, à Saintes.

Grâce à ce modeste prévôt des choristes, nous savons qu'il y avait à Saint-Pierre un grand nombre de vases d'or et d'argent, châsses, calices, croix, crosses, bassins, chandeliers « si poisants que les enfants de chœur ne les pouvoient porter », de grosses paix d'argent doré « fort poissantes, esmaillées d'ung crucifie et de plusieurs sortes d'esmail, pour les festes solennelles et à bourdon [1] », pareillement des plaques d'or de la largeur d'un double ducat, semées sur la chape revêtue par le trésorier, le jour de Pentecôte, lourd, mais précieux manteau que deux enfants de chœur et « deux bastonniers », le bâton sur l'épaule, ne perdaient jamais de l'œil, pendant la procession, tout occupés à écarter les fidèles trop curieux ou trop empressés à ramasser celle des plaques qui se serait détachée.

Tabourin se montre surtout émerveillé par les tapisseries : « C'estoient les plus belles et riches tapisseries, dit-il, que jamais homme vit. » Elles étaient de trois sortes : les plus précieuses tissées de fils d'or, d'argent et de soie, représentaient la ville de Jérusalem et servaient les jours de fêtes solennelles. Les tentures, plus petites, soie et laine, fils d'argent et soie, laine, fils d'or et d'argent, avaient pour sujet Judith et Holopherne, le Déluge, la destruction de Sodome et Gomorrhe, l'entrée à Jérusalem, saint Pierre délivré de sa prison. Les troisièmes, moins grandes, en laine, étaient tendues sur les sièges des doyens et chanoines. On y voyait un Saint Matthias, et le miracle de la multiplication des pains, « Notre Seigneur rassasiant cinq mille hommes avec cinq pains et deux poissons », dit Tabourin.

Il nous explique encore comment rien de ces richesses lentement amassées n'a pu nous parvenir. Le chapitre avait fait emballer ces tapisseries dans une gabare, avec les vases d'or et d'argent, à destination d'Angoulême, espérant les soustraire ainsi au pillage des protestants. Le secret fut trahi. Saint-Même arrêta le bateau et s'empara de son chargement.

Nous en avons dit assez pour mesurer le degré d'influence que la Renaissance exerça sur les esprits, et la faveur dont elle jouit en Saintonge.

Ces pages rapides suffisent pour fixer à ses débuts une date pré-

[1] *Recueil de la Commission des Arts et Monuments de la Charente-Inférieure*, t. III.

cise. Elle s'affirme à Saint-Pierre de Saintes, vers 1518, avec les chapelles des Tourettes, du Refuge, Gonnard et Rochechouart; Saint-Just, Lonzac, Usson, surtout, marquent son complet épanouissement, Moëze sa dernière et non la moins singulière manifestation.

Ch. Dangibeaud,

Trésorier de la Société des Archives de la Saintonge et de l'Aunis, Conservateur du Musée de peinture, à Saintes.

XXIII

PEINTURES MURALES

DU DÉPARTEMENT DE LA HAUTE-LOIRE

UNE PARTIE D'ÉCHECS ET LE SIÈGE D'UNE VILLE

La ville du Puy en Velay est étagée sur le flanc d'une colline nommée le mont Anis. Au sommet de cette colline se dresse le massif noir de l'église cathédrale Notre-Dame avec sa basilique, ses voûtes, ses porches, son cloître, son gigantesque escalier découvert, les restes de sa tour Saint-Mayol (université, prison, monnaie), et d'où l'évêque du Puy et comte de Velay au moyen âge régnait, en suzerain spirituel et temporel, avec l'épée et la crosse dans ses armes.

Notre-Dame du Puy, — le plus illustre pèlerinage de la vieille France, — comptait dans son chapitre, dont le roi de France était chanoine-né, de nombreux chanoines titulaires et dix chanoines de *paupérie*. Ces chanoines pauvres avaient été créés par une charte de Charlemagne, signée : « Charles très pieux et très sérénissime empereur », et cela, parce que, lors de l'irruption sarrasine au Puy, quelques chanoines s'étaient enfuis, épouvantés, abandonnant leur église « aux morsures de ces bêtes féroces » (*sic*). Cette charte octroyait aux seuls chanoines de paupérie les aumônes que, de toutes les parties du monde, les princes chrétiens

avaient coutume d'envoyer. Charlemagne tenait en haute estime les chanoines de Notre-Dame du Puy, puisqu'il n'avait fondé le chapitre et évêché de Girone en Espagne qu'avec leur assistance, et que parmi eux il en avait choisi le premier évêque. En témoignage de quoi, un antique usage voulait que les chanoines du Puy passant à Girone y fussent défrayés par leurs confrères et jouissent, au chœur, des mêmes prérogatives qu'eux. Or, les chanoines du Puy, dès le neuvième siècle, vivaient en clôture dans le cloître de la basilique, un bijou d'architecture, dont les chroniques font en effet remonter partie de la construction à Charlemagne. Sur un des côtés de ce cloître et derrière, s'allonge un bâtiment dont l'autre flanc borde un passage, qui donne accès à l'une des portes latérales de la cathédrale. Ce bâtiment est construit en laves volcaniques régulièrement taillées et ne s'éclaire que de quelques jours romans étroits et rares; mais au dos, près de son pignon découronné, se découpe une fenêtre à double arcade géminée, au-dessus de laquelle s'élance une haute et ronde lanterne de pierre au chaperon terminal ajouré, seul spécimen connu de cheminée romane et que M. Viollet-le-Duc a reproduite dans son *Dictionnaire d'architecture du moyen âge*.

L'intérieur de ce bâtiment a été crépi, recrépi, divisé, redivisé, si bien qu'il n'est plus qu'un réduit sans caractère et sans souvenirs.

C'était là pourtant que s'établit, à la fin du douzième siècle, la salle capitulaire ou étaient passés les actes importants concernant le chapitre, comme les hommages rendus à l'église du Puy représentée par l'évêque et l'assemblée des chanoines. Par suite des remaniements, le haut de cette salle tronquée en même temps que l'édifice se trouve aujourd'hui dans des combles, entre un plancher plafonnant et les deux retombées du toit. On n'y peut se tenir que courbé en deux, et rien ne l'éclaire, ni jour dans le mur, ni carreau dans la toiture.

Grâce à ce retrait sans lumière, sans utilité et sans accès, deux peintures murales ont en partie échappé au vandalisme ordinaire, sinon à celui des maçons et des couvreurs. Ces deux peintures se font vis-à-vis ; elles ont : l'une, 1 mètre de haut sur 1^{m}, 50 de large ; l'autre, 1^{m},30 sur 2^{m},50. Elles sont les deux actes d'un épisode de la vie civile et militaire, et partant peu communes, sous cette forme de peinture murale surtout. Grisailles à teintes plates, arrê-

tées par des traits brun rouge et jaune, peintes avec une naïve insouciance du dessin, une grossière ignorance de la perspective, elles sont néanmoins du plus vif intérêt. Le premier acte montre deux joueurs d'échecs de chaque côté d'un échiquier à carreaux blancs et brun rouge que le peintre a représenté vertical, ne sachant et ne pouvant le représenter horizontal. Les deux personnages sont censés assis, et l'un sur un coussin gris visible, à disposition quadrillée rouge et jaune. Celui-ci est un Maure; l'autre, un roi d'Occident. Le geste de deux de leurs mains et leur physionomie indiquent un échange de propos animés sur le coup que le roi va jouer avec une pièce qu'il tient entre trois doigts de la main droite.

Le Maure à moustache fine et à sourcils déliés, aux traits purs, jeunes et rusés, porte une robe blanche étroite sur laquelle est jeté un manteau d'hermine, ouvert sur le côté et qui monte se terminer en capuchon, enveloppant la tête et encadrant le visage.

Le roi est chaussé de souliers découverts, coiffé d'une couronne d'or fleuronnée de quatre fleurs de lis — la couronne royale de France telle qu'elle apparaît sous Louis VII. Il a la chevelure, la barbe, la moustache, courtes et blanches; la figure, âgée, pensive et débonnaire. Il est serré dans une sorte de dalmatique brun rouge semée d'ocellations jaunes sans nombre, et par-dessus est rejeté sur ses épaules un manteau en forme de pluvial, doublé de la zibeline impériale.

Derrière le Maure se tiennent debout deux personnages dont les têtes sont tombées dans les gravats; le premier est vêtu d'une sorte de longue soutane sombre a cuculle rabattue et que ramage un dessin rappelant les dispositions de la robe du roi. Il s'appuie des deux mains sur un bâton surmonté d'une pomme de pin, le sceptre du roi sans doute, celui que dans l'Iconographie porte Louis VII. L'autre personnage, en court manteau blanc, frère du burnous du Maure, semble chaussé d'éperons « à la mauresque » dont s'avancent les deux branches très longues ornées, sur le côté, d'une rondelle ouvragée. Ce sont les suivants des deux chefs, un clerc et un soldat. Derrière eux, se groupent trois tentes dont la première est écornée par l'arceau d'un cintre creusé dans la muraille. Sur leurs draperies, un semis de grosses mouchetures d'hermine, et leur chapeau se termine par une boule, l'ornement de faîte qui, chez les Orientaux, a précédé le croissant.

Du côté du roi et derrière lui, ni tentes, ni personnages. Nous sommes bien dans le camp du chef maure, ou du roi sarrasin, comme nous le verrons plus tard [1]. L'autre peinture, second acte de l'épisode, se déploie sur la muraille en face. C'est une ville assiégée, représentée par un haut palais entre deux bouts de remparts terminés et commandés, l'un et l'autre, par deux tours. En avant et derrière ces bouts de remparts se dressent deux tentes ennemies et trois sortes de châteaux d'assaut ou de pavillons de chefs. Le palais est construit en moellons de grand appareil historiés de moulures; il se compose de deux étages qui se superposent au-dessus d'un énorme soubassement aveugle et qui surpasse de beaucoup les remparts et domine les deux tours elles-mêmes, une perspective de fantaisie toujours. Trois fenêtres oblongues bordées d'un feston aigu, ainsi que les assises de la façade, s'ouvrent au premier étage, et dans chacune s'encadrent deux femmes aux robes étoffées, rouges et bleues, à taille fine, aux longs cheveux déroulés; l'une semble agiter une draperie. Les gestes assez effacés révèlent néanmoins l'attention, la surprise, la terreur. Le deuxième étage est percé de cinq ouvertures à l'arc roman entre deux rangées de grandes rosaces ornementées de motifs délicats d'ornementation en relief et très variés.

Au pied du palais, s'élèvent, noirs et jaunes, deux petits pavillons, et un troisième plus grand et plus loin; celui-ci, composé d'une arcature romane, et tous trois avec une galerie sous leur poivrière surmontée d'une croix. Sont-ce des châteaux de guerre du haut desquels on combattait à couvert? Seraient-ce tout simplement des tentes de chefs ecclésiastiques, comme l'évêque Adhémar de Monteil à la première croisade, ou comme l'archevêque Turpin au delà des Pyrénées? Je ne sais. En tout cas, elles appartiennent bien au camp du Christ qui assiège la ville de Mahom. Devant le bout de remparts à droite et qu'elle masque, se montre une grande tour à la couverture en coupole papelonnée de brun rouge et de jaune et surmontée de trois boules qui, vues de plus près sur la peinture très fatiguée, ne sont en réalité que les trois fleurons d'une fleur de lis. L'étoffe de cette tente est une tapisserie représentant des arceaux romans semés de petites croix; c'est la tente

[1] Voir pl. XX.

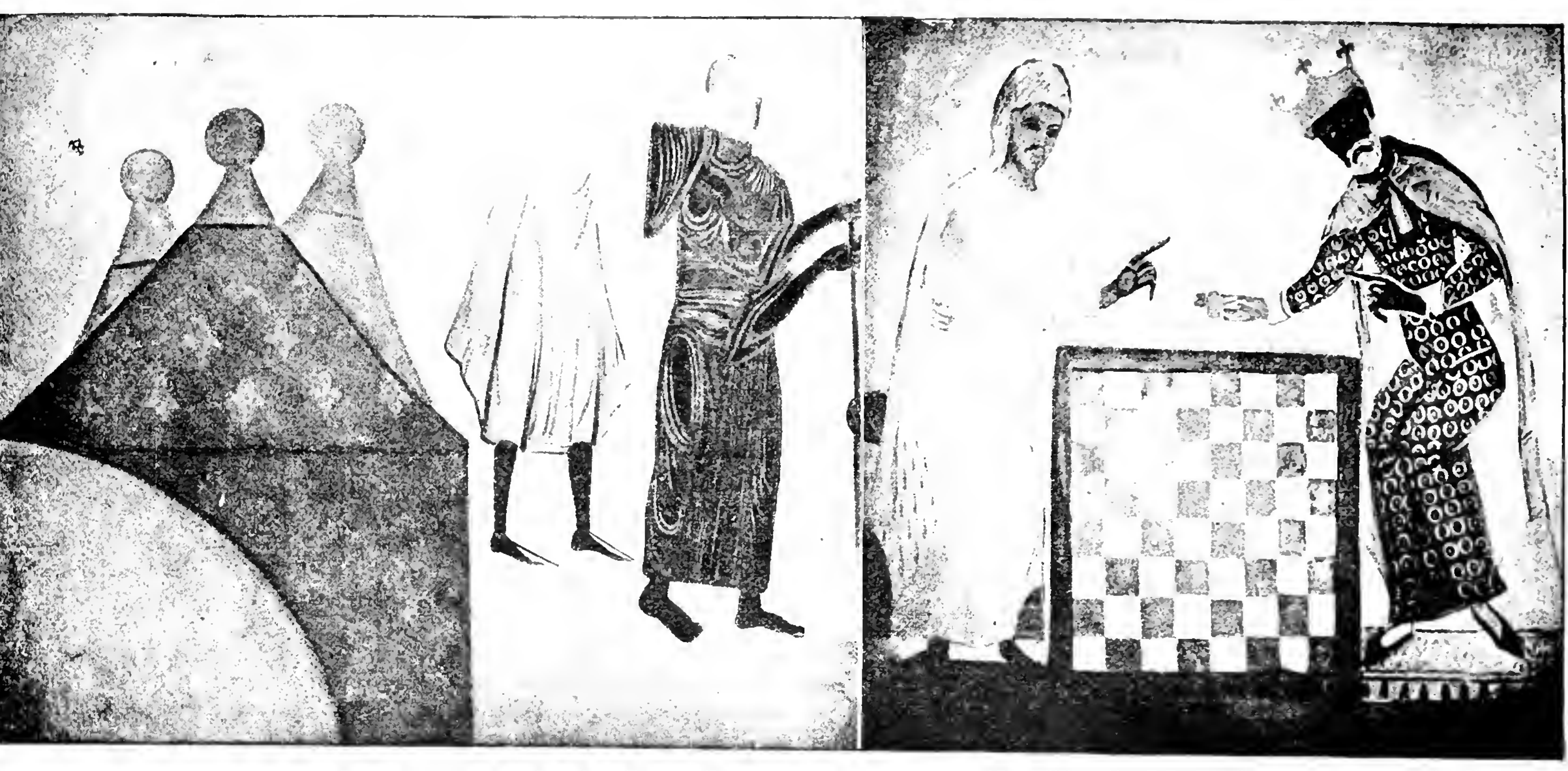


Planche XX

PEINTURES MURALES DE LA HAUTE-LOIRE

UNE PARTIE D'ÉCHECS

(XII^e siècle)

du roi franc certainement. La tour ennemie, qui la domine de toute sa hauteur, est percée de deux demi-lunes par lesquelles passent ce que, malgré les incorrections du trait et les évanouissements de la peinture, l'on reconnaît être des arbalètes fixes de rempart montées sur un arbrier et qui lançaient des carreaux, arbalètes employées déjà au commencement du onzième siècle et dont le concile de Latran vota la suppression comme armes trop meurtrières. En ce moment, l'assaut est donné à la ville, et voilà pourquoi les deux arbalètes bandées et tendues de haut en bas, et voilà pourquoi, au sommet de la tour, s'effarent quelques bras armés d'épée et dont le corps a disparu avec le crépi. Au-dessus, cette croix dans le ciel est-elle un nouvel « *In hoc signo vinces* », promis aux armes des chrétiens?

De l'autre côté du palais, mais bien derrière le bout de rempart cette fois, s'arrondit la cime d'une autre grande tente terminée par la boule orientale, la tente du chef maure probablement. Du haut de la tour, à côté, s'abaisse à pic une arbalète, tandis qu'une flèche vole d'en bas dans la direction d'on ne sait quel lambeau ou de charpente ou de machine de siège qu'il m'a été impossible de reconstituer [1].

Nous sommes donc en plein siège d'une ville sarrasine par une armée catholique. Voilà les deux actes de cet épisode : les deux chefs, ennemis, mais courtois, faisant une partie d'échecs entre deux assauts, et l'assaut donné à la cité bien attaquée, bien défendue. Mais quel est cet épisode? Serait-ce là une scène des croisades? Quoi d'étonnant au Puy et dans la salle capitulaire quand, aux onzième et douzième siècles, trois évêques du Puy, Adhémar de Monteil, Pons de Montboissier, Humbert d'Albon, sont allés en Terre Sainte ou sont morts aux croisades?

Pour la première, en 1096, partit comme légat du Pape l'évêque Adhémar de Monteil, avec Raymond d'Agiles, chanoine du Puy et chroniqueur de cette croisade où il était chapelain du comte Raymond de Saint-Gilles.

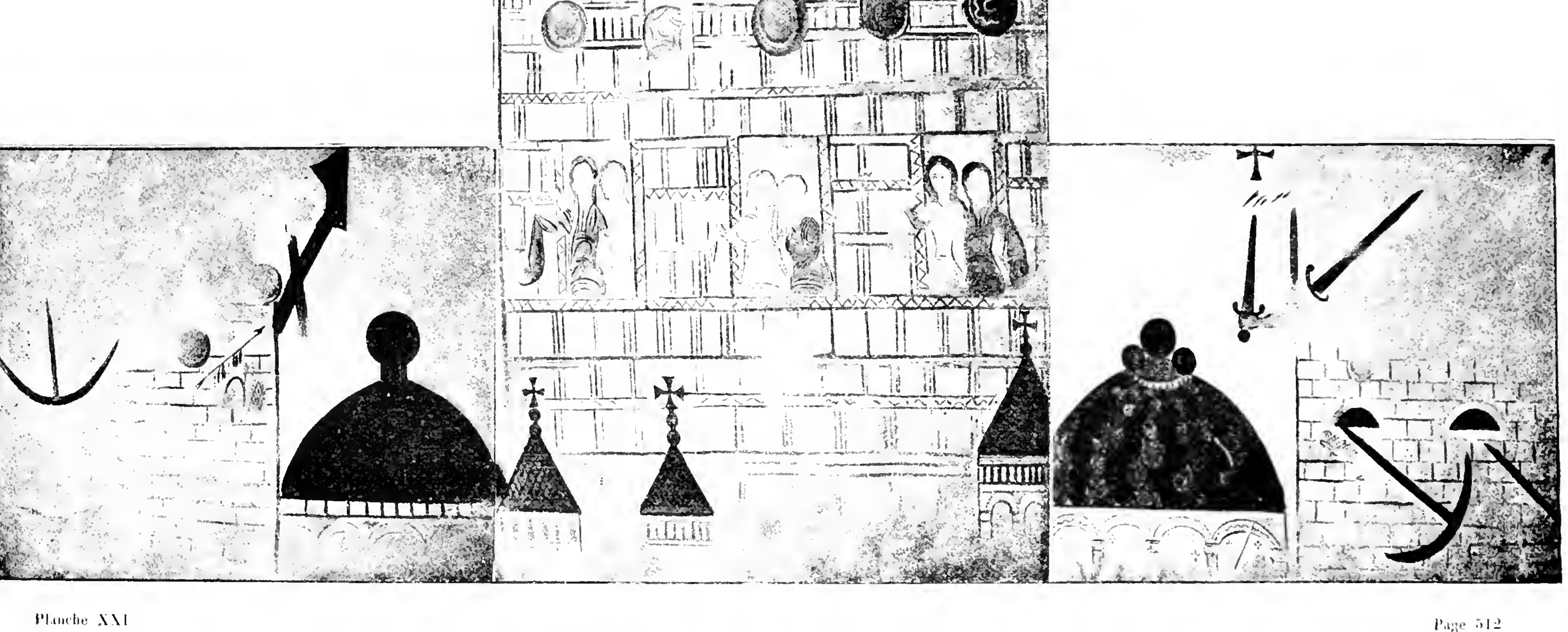
C'est au Puy que la croisade devait être prêchée ; mais le mont Anis, au dernier moment, fut trouvé trop étroit pour les foules convoquées. Ce fut du Puy que partit l'évêque Adhémar avec 4,000 soldats du Velay, après avoir chanté aux pieds de la Vierge d'Anis ce

[1] Voir pl. XXI.

qu'on appelait au moyen âge l'*Antienne du Puy* et qui était le *Salve Regina* composé par lui. Il alla mourir à Antioche. Notons en passant que lui aussi avait quelque gratitude à l'empereur Charlemagne, puisqu'un peu avant 814 l'Empereur établit duc de Gênes son ancêtre Hugues Adhémar pour le récompenser d'avoir expulsé les Sarrasins de l'île de Corse. Ni l'âge ni le costume ne veulent que le vieux roi de la partie d'échecs soit Godefroy de Bouillon.

Ce n'est pas non plus le jeune roi Louis VII de la seconde croisade (1147-1149). Retenons néanmoins cette date. Ce ne peut pas être, pour le même motif, avec le sultan d'Iconium le roi Philippe-Auguste de la troisième croisade, pas plus que son compagnon Frédéric Barberousse, qui avait soixante-huit ans alors, c'est vrai, mais n'avait aucune raison pour porter la couronne royale de France, ni absolument rien à faire avec le Puy. Passant à Louis IX (septième et huitième croisade), j'ai plus hésité, car au retour de sa première expédition, il apporta au Puy la miraculeuse Vierge noire, et on lit dans Joinville « qu'après Mansouhra le Soudam de Babylone (les croisés prenaient le Caire pour Babylone) venait touz jours jouer aus eschez après relevée, sur les nattes qui estoient au piez de son lit... » Mais ni son âge, ni la barbe qu'il n'a jamais portée, ne peuvent s'appliquer au personnage de la peinture. Où donc chercher la solution de ce curieux problème? Une ressource me restait : les *Chansons de gestes*, ces épopées historiques et romanesques du moyen âge, qui, dans le cours des douzième et treizième siècles, enflammaient la foi et la vaillance chrétienne contre l'Islamisme. Deux étaient les plus populaires alors : la *Chanson d'Antioche* et la *Chanson de Roland*. La *Chanson d'Antioche*, composée au commencement du douzième siècle, l'évêque Adhémar de Monteil l'emplit de ses actes et de ses discours. Certes, les chrétiens assiégés dans Antioche et les femmes des croisés, s'émouvant et finissant par sortir avec des bourdons à la main, des pierres dans leurs manches, pour encourager leurs maris et les aider au besoin, voilà qui était d'une interprétation plus séduisante que vraisemblable; car, pour les raisons données plus haut et pour d'autres encore, il n'y fallait point songer.

Je me rabattis donc sur la *Chanson de Roland*, du onzième siècle; celle-ci est la plus remarquable du cycle carlovingien. Tout le moyen âge la connaissait, l'exaltait, et les trouvères la chan-



PEINTURES MURALES DE LA HAUTE-LOIRE

LE SIÈGE D'UNE VILLE

(XIIe siècle)

taient de château en château, — si connue et si populaire qu'en 1066, au moment où Harold et Guillaume de Normandie allaient livrer la bataille d'Hastings, un cavalier normand, Taillefer, poussa son cheval entre les deux armées et l'entonna.

Le héros de ce poème est Roland, le neveu de Charlemagne, et « Charles le roi, notre grand empereur », lui-même, « à la barbe fleurie ».

Voilà sept ans qu'il chevauche et conquiert en Espagne. L'Espagne est conquise ; une seule ville, Saragosse, résiste à ses armes, et c'est le roi sarrasin Marsile qui la défend.

Eh bien, l'épisode en deux actes de nos peintures murales est précisément, je crois, ce siège de Saragosse de la *Chanson de Gestes*. Je vais tâcher de vous le prouver comme, après bien des réflexions et des rapprochements, je me le suis prouvé à moi-même.

Le roi de la partie d'échecs résume tout à fait le type historique et légendaire à la fois de l'empereur Charlemagne « à la barbe griffaigne » que des sceaux nous représentent le nez busqué, la barbe et les cheveux courts. Dans un buste du douzième siècle, donné par Montfaucon, je retrouve la même coupe et le même aspect de barbe et de cheveux, et, chose étrange, presque les mêmes traits et la même physionomie.

Au Vatican, un portrait peint à la cire réédite ces caractères-là, et, de plus, cette expression de tristesse pensive du personnage de la partie d'échecs. Il est vrai que Charles le Grand, quand il fit son expédition d'Espagne, n'avait historiquement que trente-six ans. Mais, dans les romans carlovingiens, il est toujours vieux, et l'on y parle constamment de sa barbe blanche et de sa tête blanche. « Blanche ad la barbe e tut fleurit le chief », dit la *Chanson de Roland*, et le roi Marsile lui donne plus de deux cents ans. Son costume rappelle le costume à demi ecclésiastique adopté par le grand Empereur, une sorte de dalmatique et de pluvial. Il porte aussi « le mantel sibelin », de zibeline du vieux poète.

Dans le camp du roi Marsile on jouait aux échecs, les plus sages et les plus vieux. « E as echecs li plus saive e li viell. »

Cette partie d'échecs entre le roi sarrasin et Charlemagne, je ne la trouve point dans le poème, c'est encore vrai. Mais Charlemagne aimait beaucoup ce jeu-là. Il existe, à la Bibliothèque

nationale, un jeu dit le *Jeu d'échecs de Charlemagne,* celui que lui aurait envoyé le calife Aaroun-al-Raschid. Ce jeu a été reconnu pour être du onzième siècle et normand; mais ce qui nous intéresse, c'est que la tour est remplacée par un *pion,* soldat court ramassé dans sa cotte de mailles et sous son bouclier, et dont la forme générale rappelle absolument celle de la pièce que, dans la peinture de la salle capitulaire, Charlemagne va jouer. Cette partie d'échecs est évidemment une fantaisie ou une allégorie à la ville de Saragosse que l'empereur ne peut gagner. Il a l'air pensif et triste, au moment de tenter un dernier assaut, comme de poser son dernier *pion,* tandis que le roi Marsile le regarde avec assurance et une finesse narquoise.

La ville serait donc Saragosse, la *Cæsarea Augusta* romaine devenue la *Saragusta* arabe.

Malgré les écaillures et les effaçures de la peinture, on peut facilement reconnaître, dans les femmes aux fenêtres du palais, le type et les costumes de l'Espagne des Maures.

Je crois y voir la femme du roi Marsile, la reine Bramimonde et ses dames suivantes.

Quant aux rosaces en arabesques qui ornementent la façade, aux festons aigus qui lui font des cordons et encadrent ses fenêtres, ce sont des *azulejos,* ces faïences émaillées de bleu surtout, que fabriquaient les Arabes et dont ils ornaient les palais, les monuments. Les plus anciens ont des motifs en relief, comme ici et sur quelques spécimens du douzième siècle, précieusement conservés dans l'église de Saint-Denis.

Quant à la croix, haut dans les airs, si elle n'est point le signe d'une céleste espérance de victoire, elle pourrait bien être, par un nouveau tour de force de perspective naïve, celle qui surmontait l'église de Sancta-Cruz, une des plus anciennes de Saragosse. Je ferai remarquer, en passant, que dans cette peinture la croix grecque domine, et qu'à cette époque l'Église d'Occident employait indifféremment la croix grecque ou la croix latine.

Ceci posé, à quelle époque cette peinture murale a-t-elle été exécutée? Certainement dans les dernières années du douzième siècle, en même temps qu'était construit le bâtiment de la salle capitulaire, à la fin du règne de Louis VII ou au commencement de celui de Philippe-Auguste. Cette date m'est confirmée par la forme de

certains accessoires qu'un anachronisme naturel et assez habituel aux artistes de ce temps-là, transporte du douzième siècle au neuvième : 1° la couronne d'abord, qui est presque celle de Louis VII et absolument celle que Philippe-Auguste porte sur une statue du treizième siècle. C'est sous Louis VII seulement que le trèfle de la couronne royale devint la fleur de lis ; 2° le sceptre ensuite qui se termine par une pomme de pin, comme celui qu'on voit à la main de Louis VII dans les *Monuments de la monarchie française* par Montfaucon ; 3° les épées brandies sur les remparts, dont je retrouve la première forme sur un sceau de 1120 ; 4° l'échiquier absolument représenté dans cette même position verticale sur une miniature de l'an 1300 (Bibliothèque nationale, manuscrits, fonds allemand, n° 32, folio 6), et l'échiquier comme les deux joueurs exhaussés aussi sur un soubassement pareil historié presque de même ; enfin les cheveux et la barbe de Charlemagne, qui sont ceux du roi Louis VII.

Mais pourquoi, dans la salle capitulaire du Puy, cette représentation du roi Marsile et de l'empereur Charlemagne à Saragosse ?

Je l'ai dit, la *Chanson de Roland* était à cette époque très répandue et fort à la mode, s'il m'est permis de parler ainsi. En représenter un épisode, c'était rappeler d'abord l'Espagne, avec laquelle non seulement le chapitre du Puy avait des attaches étroites par Girone, mais encore le Velay par ses relations de commerce très fréquentes et très importantes ; de plus, Charlemagne, qui avait choisi le premier évêque de Girone parmi les chanoines du Puy et avait fondé les dix chanoines de paupérie. Quoi d'étonnant alors à ce que le chapitre tout entier tînt en grande vénération « le très pieux et très sérénissime empereur » ? Enfin, cette scène des premières guerres contre l'Islamisme remémorait les croisades dont elle était un des avant-coureurs, celle d'Antioche surtout où le Puy avait joué un rôle considérable avec son chroniqueur Raymond d'Agiles, avec son évêque Adhémar de Monteil. Le vrai, le premier titre de noblesse de la famille d'Adhémar de Monteil ne venait-il pas aussi d'un bon plaisir de Charlemagne ? Les rois croisés ensuite n'étaient-ils pas presque tous accourus se recommander à la Vierge du mont Anis ? Le chapitre n'avait-il pas eu encore deux autres de ses évêques en Terre Sainte ?

Donc, le chapitre du Puy, en faisant peindre sur les murs de sa

salle capitulaire cette page de la *Chanson de gestes*, obéissait à un sentiment d'orgueil personnel, de reconnaisance envers le grand Empereur; à des souvenirs historiques et locaux qui lui étaient glorieux et précieux, en même temps qu'il éternisait, par la peinture, une flatterie à l'adresse de ses évêques dans la personne d'Adhémar de Monteil, dont la noblesse et l'origine étaient encore rehaussées par le nom de Charlemagne.

Du reste, ces deux peintures sous les lambris de la salle n'étaient certainement qu'une sorte de frise, des appendices explicatifs ou complémentaires, des prolégomènes légendaires à de vastes fresques qui couvraient probablement les murailles et qui, à cette époque pleine des croisades et au Puy rempli d'elles par la part que Le Puy y avait prise aux onzième et douzième siècles, devaient être précisément des scènes des premières croisades.

Vous le voyez, Messieurs, ces lambeaux de peintures murales sont d'un rare et puissant intérêt. Le découronnement de l'édifice, les travaux de maçonnerie et de couverture les ont éraillées, déchirées, entamées. Dans l'obscurité, dans l'humidité et sous ce toit où nos rudes intempéries de montagne sévissent à l'aise, leurs couleurs s'éteignent, leur crépi s'effrite. Ce qui subsiste aujourd'hui est bien peu de chose, je vous assure; demain, il n'en restera rien que mes copies en fac-similé au Musée du Puy.

Léon GIRON,
Membre non résident du Comité des Sociétés des Beaux-Arts, au Puy.

XXIV

L'ÉBÉNISTE BOULLE

ET L'ORIGINE DE SA FAMILLE

Les renseignements précis n'abondent pas sur la famille du fameux ébéniste André-Charles Boulle. Les documents publiés par M. A. de Montaiglon dans les *Archives de l'Art fran-*

çais[1] sont toujours les seuls connus, et c'est presque exclusivement là qu'ont puisé Jal[2] et Asselineau[3], dont les articles, parus en même temps, se complètent l'un par l'autre. On n'a résolu aucune des questions posées il y a trente-cinq ans sur ce célèbre « tourneur et menuisier du Roy » et sur sa famille, qui compta plus d'un habile artiste. Toute cette dynastie attend encore l'historien qui leur élèvera un monument digne d'eux et de leur talent, comme les Caffiéri le doivent à M. Jules Guiffrey.

Pierre Boulle est le premier en date qui ait jamais été signalé, et c'est sa biographie que nous avons tenté d'éclaircir.

Demeurant à Paris, appartenait-il à une famille essentiellement parisienne? — Est-il né dans la religion protestante, ou avait-il lui-même abjuré le catholicisme? — Son mariage, conclu vers 1617 d'après Jal, fut-il célébré à Blois, à Tours ou à Paris?

Sur ces trois points, le document suivant, resté inconnu jusqu'à présent, va nous répondre d'une façon très satisfaisante et très affirmative : c'est le contrat de mariage même de Pierre Boulle, d'où nous pourrons tirer des conclusions définitives. En voici la teneur :

Par devant les notaires et gardenottes du Roy nostre Sire en son Chastelet de Paris soubzsignés, furent présens en leurs personnes Pierre Boulle, tourneur et menuisier du Roy, demeurant dans les galleries du Louvre, fils de deffunct David Boulle, en son vivant habitant et bourgeois du lieu de Verrière au comté de Neufchastel en Suisse, usant et jouissant de ses biens et droictz pour luy et en son nom, d'une part, et dame Margueritte Bahuche, vefve de noble homme Jacob Bunel, vivant painctre et vallet de chambre du Roy, demeurant ausdites galleryes du Louvre, au nom et comme stipullant en ceste partye pour Marie Bahuche, fille de honorable homme Pierre Bahuche, marchant demeurant en la ville de Lyon, et de Judith Soubert sa femme, père et mère de ladite Marie Bahuche, et d'eux fondéz de procuration passée par devant Pierre Bégulle,

[1] Tome IV (1855-1856), p. 321-350, d'après des communications de Ch. Read, Richard et Lacordaire.

[2] *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, 2e édit. (1872), p. 264-266.

[3] *André Boulle, ébéniste de Louis XIV*, 3e édit., entièrement revue et complétée par de nouveaux documents. Paris, 1872, in-12, 44 pages.

notaire tabellion royal audit Lion, le dernier jour d'aoust dernier passé, de laquelle est apparue auxdicts notaires soubzsignés et spécialement pour l'effect qui ensuit d'une part; lesquelles partyes, en la présence et du consentement de leurs parens et amis, sçavoir ceulx dudict Boulle, de Me Nicollas Olivier, secrétaire ordinaire de la Chambre du Roy, Jehan Henry, brodeur du Roy, et de Monseigneur, frère unique de Sa Majesté, Estienne Verneau, me orloger à Paris, et de noble homme Pierre-Antoine Rascas, sieur de Bagarris, intendant des médalles et anticques de France[1], tous amis dudit Boulle; et de la part de ladite Bahuche, de ladite dame Bunel, de noble homme Me Gaspard Belan, procureur en la Cour de Parlement, Jacques de Meuru, escuyer, sieur de la Vallée, commissaire ordinaire des guerres, et damoiselle Catherine de Loménye, Me Martin Guétault, appoticaire de la feue Royne mère du Roy, amis, Me Claude Michel, secrétaire ordinaire de la Chambre du Roy, cousin germain à cause de Marthe Jumeau sa femme, Me François Fauvel, secrétaire ordinaire de la Chambre du Roy, noble homme Paul de Louvigny, vallet de chambre du Roy, amy, recognurent et confessèrent avoir faict, feirent et font entre eulx les traictéz de mariage, dons, douaires et convenances qui ensuivent : c'est asscavoir ladite dame Bunel audit nom avoir promis et promect bailler et donner par nom et loy de mariage ladite Marie Bahuche, à ce présente, de son voulloir et consentement, audit Pierre Boulle, qui a promis et promect icelle prendre à sa femme et espouze, et icelluy mariage faire et solenniser le plustost que faire ce pourra et quand délibéré sera entre eulx, leurs parens et amis, aux biens et droictz à chascun des futurs espoux appartenans qui seront commungs entre eulx selon les uz

[1] Ce personnage, trop peu connu, était né à Aix en Provence en 1567, et mourut en 1620. François Bouche le cite parmi les hommes illustres qui ont mérité une place dans son *Essai sur l'histoire de Peirence;* mais les deux notices les plus importantes qui lui aient été consacrées sont celle de Michaud (*Biographie universelle, ancienne et moderne*, XXXVII, 1824, p. 105-107) et celle de M. Edm. Bonnaffé dans la *Gazette des Beaux-Arts* (mai 1878), résumée dans son *Dictionnaire des amateurs français au dix-septième siècle* (Paris, 1884, in-8o, p. 264-265). Ami et correspondant de Peiresc, Rascas a laissé des lettres que M. Ph. Tamizey de Larroque a mises au jour, avec le soin et la science qu'on lui connaît, dans la brochure suivante : *Les correspondants de Peiresc; no XII. Pierre Antoine de Rascas, sieur de Bagarris; lettres inédites écrites d'Aix et de Paris à Peiresc.* (Aix en Provence, 1887, in-8o de 112 pages.)

et coustumes de la prévosté et vicompté de Paris; en faveur duquel mariage ladite dame Bunel a promis bailler à ladite future espouze la somme de mil livres en deniers comtans la vueille de ladilte bénédiction nuptialle, de laquelle somme de mil livres elle a dict y en avoir neuf cens livres qui ont esté donnéz et léguéz à icelle future espouze par ledict deffunct sieur Bunel par son testament et ordonnance de dernière volonté, qui n'estoit payable que après le déceds de ladite dame Bunel, et le surplus de ladite somme de mil livres elle en a faict don à ladite future espouze pour la bonne amytié qu'elle luy porte, et de laquelle somme de mil livres tournois a esté accordé qu'il entrera le tiers en ladite communaulté, montant trois cent trente trois livres six solz huict deniers tournois, et les deux autres tiers montant six cens soixante six livres treize solz quatre deniers tournois sortiront nature de propre à ladite future espouze et aux siens de son costé et ligne; partant, ledit futur espoux a doué et done ladite future espouze de la somme de cinquante livres tournois de rente par chascun an de douaire préfix, pour l'avoir et prendre quand il aura lieu sur tous et chascun des biens meubles et immeubles dudit futur espoux qu'il en a par espécial obligéz et ypotéqués, pour fournir et faire valloyr ledit douaire, en advenant la dissolution dudit futur mariage sans enffans vivans lors, le survivant des futurs espoux jouira sa vye durant seullement à sa caution juratoire de tous les biens meubles, acquestz et conquestz immeubles du prédéceddé; de laquelle jouissance iceulx futurs espoux se font respectivement don dudit cas, et outre le survivant desdits futurs espoux aura et prendra par préciput sur les biens de ladite communaulté, sçavoir ledit futur espoux pour ses habitz, armes et chevaux, et ladite future espouze pour ses habitz, bagues et joyaux, la somme de trois cens livres tournois selon la prisée qui en sera lors faicte par inventaire, ou ladite somme de trois cens livres à leur choix, et après le déceds dudit futur espoux, pour sa icelle future espouze prendre ladite communaulté ou y renoncer, et en cas de renonciation elle reprendra franchement et quittement tout ce qu'elle aura apporté audit futur espoux avecq son douaire et préciput susdit, sans estre tenue d'aulcunes debtes faictes et créés constant ledit mariaige ores qu'elle y fust obligée, car ainsy le tout a esté convenu et accordé entre lesdites partyes, en faisant et passant ces

présentes que autrement n'eussent esté faictes et passées nonobstant touttes coustumes et lettres à ce contraires, ausquelles ilz ont desrogé et desrogent en faveur dudit mariage, et pour faire insinuer ces présentes au greffe des insignuations du Chastelet de Paris et partout ailleurs où il appartiendra, ont constitué leur procureur le porteur, donnant pouvoir de ce faire et tout ce que au cas appartiendra, sera requis et nécessaire, promettans, etc..., obligeans, etc..., chascun en droit soy, ladite dame Bunel tant audit nom de procuratrice que en son propre et privé nom, et en chascun d'iceulx noms seulle et pour le tout, sans division ne discussion, renonceans aux bénéfices de division, ordre de droict de discussion et forme de fidéjussion. Faict et passé en la maison et demeure de ladite dame Bunel, scize ausdittes galleries du Louvre, l'an mil six cens seize, le douziesme jour de septembre, après mydy; et ont touttes lesdittes partyes présentes et comparantes sus et devant nomméz signé la minutte des présentes avecq lesdits notaires soubzsignéz; laquelle minute est demeurée par devers et en possession de Morel, l'ung d'iceulx notaires : ces présentes expédiées pour servir audits futurs espoux. *Signé :* BIGRES et MOREL; et à la marge du troisiesme feuillet est escript ce qui s'ensuit :

Lesdits Pierre Boulle et Marie Bahuche, sa fiancée de luy authorisée en tant que faire se peult, confessent avoir eu et receu de ladite dame Bunel, à ce présente, la somme de mil livres tournoiz qu'elle avoit promis leur donner et bailler par le contract de mariage devant escript, et pour les causes y contenues, dont et de laquelle somme de mil livres tournoiz qui baillée, payée, comptee, nombrée et délivrée a esté par ladite dame Bunel ausdicts Boulle et Marie Bahuche, présens les notaires soubzsignés, en escus au soleil, pièces de seize solz et monnoye, le tout bon et ayant de présent cours, iceulx Boulle et Bahuche se sont tenus pour contans et en quittent ladite dame Bunel et tous autres, promettans, etc..., obligeans, etc..., renonceans, etc... Faict et passé en la maison où ladite Bunel est demeurante, ausdictes galleryes du Louvre, l'an mil six cens seize, le vingt neuviesme jour d'octobre, après midy, et ont signé la minutte de la présente quitance estant en fin de celle dudit contract de mariage, signé BIGRES et MOREL; et au bas dudit contract a esté mis l'insignuation ainsy qu'il s'ensuit :

L'an mil six cens et seize, le samedy cinquiesme jour de

novembre, le présent contract de mariage a esté apporté au greffe du Chastelet de Paris, et icellui insinué, acceptê et eu pour agréable aux charges, clauses et conditions y apposées, et selon que contenu est par icellui, par Pierre Boulle, tourneur et menuisier du Roy, présent en personne, tant pour luy et en son nom que pour Marie Bahuche, sa femme, présente audict présent contract, lequel a esté enregistré, ensemble la quittance cy dessus transcripte au présent registre suivant l'ordonnance, ce requérant ledit Boulle qui de ce a requis et demande acte, à luy octroyé et baillé ces présentes tant pour luy servir et valloir que à ladicte Bahuche, sa femme, en temps et lieu ce que de raison [1].

Ce contrat est du 12 septembre 1616; le mariage eut lieu peu de temps après, et vraisemblablement à Paris.

Cette pièce nous apprend très clairement que Pierre Boulle avait pour père David Boulle, « bourgeois du lieu de Verrière au comté de Neufchâtel en Suisse », qui était déjà mort en 1616. Nous voici donc bien loin de cette origine parisienne qu'on lui supposait [2], et de cette tradition qui le rattacherait à la ville de Blois, où le grand mouvement artistique imprimé au seizième siècle par la présence de la Cour avait amené des artistes de toute origine, peintres, sculpteurs, orfèvres, émailleurs, architectes.

Marie Bahuche, la femme de Pierre Boulle, n'était pas non plus originaire de Blois, puisqu'elle était la fille d'un marchand lyonnais, dont le nom figure dans l'acte que nous venons de transcrire. Seule, Marguerite Bahuche a pu momentanément habiter Blois, comme ayant épousé Jacob Bunel, peintre originaire de cette ville; mais elle devait être Lyonnaise aussi, et, quoi qu'en ait dit Jal, elle n'a jamais dû appartenir à une famille tourangelle.

Les Bunel, les Bahuche, les Boulle [3] étaient tous calvinistes. On ne sera point étonné de voir Pierre Boulle appartenir à la religion réformée, puisque son père vivait dans le comté de Neufchâtel, contrée où la doctrine de Calvin a toujours été fort en

[1] Archives nationales, Y. 157, f° 267 v°.

[2] Notamment dans la *France protestante*.

[3] Jacob Bunel, Marguerite Bahuche (peintre de portraits) et Pierre Boulle occupèrent successivement le même logement au Louvre. Cf. *Nouvelles Archives de l'Art français*, 1873, p. 128.

honneur, et il est certain que l'abjuration était déjà ancienne dans sa famille [1].

On remarquera, sans qu'il soit besoin d'insister davantage, l'intérêt qu'il peut y avoir à rattacher à la Suisse par un lien indissoluble, celui de la naissance, une famille d'artistes qui s'est illustrée pendant plus d'un siècle dans le travail du bois, et à laquelle on est redevable de tant de chefs-d'œuvre : la Suisse, ce pays par excellence de la production du bois et de son utilisation sous les formes les plus variées, a donné le jour à d'innombrables artisans qui ont vécu et vivent encore de travaux manuels ayant le bois pour unique principe, mais qui n'ont pas eu, le talent aidant, l'heureuse inspiration de venir comme Pierre Boulle en France, sous un prétexte ou pour une cause quelconque. Paris, qui sait découvrir les talents lorsqu'il ne les fait pas naître, a bien attiré Pierre Boulle; Paris a bien accueilli tous ceux qui plus tard portèrent son nom; Paris a fait leur gloire et tiendra toujours à honneur de contribuer à leur renommée [2].

Mais n'est-ce pas une chose aussi digne de remarque que cette affluence d'artistes étrangers en France, à toutes les époques? De tous les grands ébénistes dont on connaît les noms, nous en voyons peu qui n'aient pas au début de leur carrière franchi quelqu'une de nos frontières : Domenico Cucci naquit à Todi près de Rome [3]; les Caffiéri descendaient d'une famille napolitaine; Jean Oppenoord vit le jour dans la ville de Gueldre, aux Pays-Bas [4]; Oeben venait d'Allemagne; Riesener, bien que né lui-même à Paris, dut avoir semblable origine; et nous pourrions être aussi affirmatif à l'égard de Laurent Stabre, autre ébéniste contemporain de Pierre Boulle [5], comme lui logé au Louvre et décédé en 1624.

[1] Le nom de Boulle paraît avoir été assez commun en Franche-Comté; nous en avons trouvé plusieurs exemples au dix-septième siècle dans les *Archives départementales de la Haute-Saône*, G. 183 et 189; mais ces membres appartenaient toujours à la religion catholique. On m'a récemment assuré que la famille Boulle existait encore aux Verrières, avec une légère modification, car leur nom s'écrit aujourd'hui *Bolle*.

[2] Signalons plus particulièrement cinq cabinets identiques peu connus, provenant des Tuileries, qu'on peut voir au Garde-Meuble national, à Paris; ce sont de véritables objets d'art, d'un intérêt historique considérable.

[3] *Nouvelles Archives de l'Art français*, 1873, p. 243.

[4] *Ibid.*, p. 258.

[5] *Archives de l'Art français*, t. IV, p. 322, note 2. — Nous ne croyons pas

Il est juste d'ajouter que tous, en obtenant leur naturalisation, ont trouvé le secret d'un art essentiellement français, nous pourrions dire essentiellement parisien. On ne se lassera jamais d'admirer le goût et le savoir-faire des artistes auxquels nous devons cet élégant et somptueux mobilier des siècles passés, ornement de nos palais et de nos musées, qui, à défaut de signature, porte avec lui un cachet d'authenticité indiscutable et d'originalité propre : le « style Boulle » n'a nulle part son semblable.

Henri Stein,
Secrétaire de la Société historique et archéologique du Gâtinais, correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts, à Fontainebleau.

XXV

LA CATHÉDRALE DE CHARTRES

LES SCULPTEURS
NICOLAS GUYBERT, THOMAS BOUDIN, JEAN DE DIEU, PIERRE LEGROS, TUBY LE JEUNE ET SIMON MAZIÈRES

Le tour du chœur de la cathédrale de Chartres est un sujet d'études absolument inépuisable : on croit le connaître, alors qu'on en ignore les détails, et c'est à eux cependant, qu'il faut réellement s'attacher. On est séduit par l'ensemble, par l'heureuse économie qui a présidé à la naissance, au développement de l'œuvre, et si l'on s'arrête un instant devant un des quarante et un groupes qui le couronnent, c'est pour saisir les rapports, pour deviner les liens

être démenti par les recherches ultérieures; la *Gazette des Beaux-Arts* (août 1890, p. 180-184) nous fournit encore le nom d'un ébéniste suisse, H. Streuli, du canton de Zurich, qui eut pour maître David Rœntgen, artiste originaire du Palatinat. — Cf. dans la *Revue de l'Art français*, n° de mai-juin 1890, un document sur l'ébéniste Antoine Bonsenfans, qui travaillait en France en 1635.

intimes, pour découvrir les points intellectuels unissant la partie à ce tout, qui, commencé au seizième siècle et terminé seulement au dix-septième, n'en conserve cependant pas moins une unité véritablement digne d'admiration.

Cela tient à l'exécution rapide de la première partie du plan conçu par Jean Texier : cette muraille aux délicats bas-reliefs, aux arabesques les plus fines, ne demanda que quelques années pour s'élever; c'était le point capital. Les groupes qui la surmontaient, tout en restant des plus importants, n'en devenaient pas moins, dans l'économie générale, un accessoire qui devait se plier aux nécessités imposées par le soubassement : l'unité en résultait forcément. Les questions de détails, d'exécution, de compréhension artistique pouvaient se donner libre cours, la chose devait arriver; mais le cadre, les dimensions des figures imposées, renfermaient les sculpteurs, chargés de continuer l'œuvre de leurs prédécesseurs, dans les limites assez restreintes qui font du tour du chœur de la cathédrale, pour l'amateur de sculptures, un ensemble non seulement des plus agréables à étudier, mais des plus instructifs, des plus attachants par les comparaisons qu'il permet de faire et de discuter.

Depuis plusieurs années, j'ai pu soumettre à la Réunion des Sociétés des Beaux-Arts quelques remarques sur François Marchand, le sculpteur orléanais, qui nous a fourni à Chartres des points de repère intéressants, et sur Jean Soulas, qui nous a permis de parler d'un bas-relief du Louvre. Aujourd'hui, j'achèverai d'étudier les sculpteurs, beaucoup moins en vue, mais par cela même peut-être plus intéressants pour nous, auxquels, pendant les seizième, dix-septième et dix-huitième siècles, le Chapitre de Chartres confia la tâche d'achever les groupes qui surmontent encore aujourd'hui la clôture du chœur.

Cette tâche, au point de vue documentaire, est toujours simplifiée par le travail de MM. Bellier de la Chavignerie et Merlet. Pour cette période, comme pour celles que nous avons étudiées précédemment, les *Archives de l'Art français* nous donnent de précieux renseignements. Je n'ai plus à parler des travaux de ces érudits, j'ai dit précédemment la confiance qu'on devait leur témoigner, et je tiens à reconnaître que si quelques hésitations ont pu se produire sur certains noms, après mûr examen de la pièce

originale, il me semble difficile de se prononcer. Est-ce Penne [1], est-ce Perennet [2], est-ce Prieur [3], qu'il faut lire, dans une abréviation que M. Merlet a traduite de si diverses manières? C'est probablement à la dernière hypothèse que nous devons nous arrêter.

Or en 1520, Berthaud Prieur, imagier, si tant est que nous adoptions cette lecture, vend à Maulry Revel l'office de sergent du tour du chœur de la cathédrale, poste qui correspond à peu près à celui de bedeau en chef. Nous savons ainsi qu'au moment où travaillait Jehan Soulas, un imagier du nom de Berthaud Prieur avait aussi son atelier à Chartres, qu'il était employé à la cathédrale; fort probablement il ne resta pas inactif dans cette période de transformation, sans qu'il nous soit cependant possible de rien préciser. D'autres après M. Merlet, Lecoq, l'abbé Bulteau, sont venus eux aussi apporter leur pierre à l'édifice : pour le dernier, malheureusement, nous ne saurions trop dire avec quelle prudence il nous faut accepter ses renseignements.

A la suite des quatre groupes de Jehan Soulas, que j'ai passés en revue l'an dernier, entre eux et le groupe du *Massacre des Innocents* de François Marchand, nous trouvons huit groupes : la *Présentation au temple*, le *Mariage de la Vierge*, l'*Annonciation*, la *Visitation*, le *Songe de Joseph*, l'*Adoration des Anges*, la *Circoncision*, l'*Adoration des Mages*, pour lesquels nous n'avons aucun marché, aucun document. M. l'abbé Bulteau, dans sa nouvelle édition de la *Monographie de la cathédrale de Chartres*, n'hésite pas; il s'en rapporte à sa critique personnelle, et après avoir parlé de l'exécution du marché fait le 2 janvier 1519 [4] par le Chapitre avec Jehan Soulas, il ajoute : « Ce marché fut exécuté à la satisfaction du Chapitre ; aussi commanda-t-il à Jehan Soulas de sculpter les huit groupes suivants [5]. » Pour moi, rien n'est moins certain, je dirai même plus difficile à croire. Nous pouvons étudier le faire de Soulas sur les douze statues qui composent les quatre groupes que nous avons étudiés l'an dernier : sa manière, sa tour-

[1] MERLET, *Archives d'Eure-et-Loir*, série G, n° 185.

[2] MERLET, *Archives de l'Art français*, t. IV.

[3] MERLET, *Bulletin monumental*, t. XXII, p. 291.

[4] F. DE MÉLY, *Jehan Soulas*. *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements*, 1890.

[5] BULTEAU, *Monographie de la cathédrale de Chartres* (Chartres, Garnier, 1887, in-8°), t. I, p. 169.

nure sont faciles à déterminer; et aurais-je même pour combattre mon opinion des documents écrits qui font aujourd'hui absolument défaut, que je douterais, que je nierais même la collaboration matérielle de Soulas, en tant qu'imagier, lui laissant par exemple la direction intellectuelle du travail, ce qui est parfaitement admissible. Je crois, en effet, retrouver ici deux ou trois mains différentes : je n'ai pas à les étudier, à les isoler, puisqu'il me serait impossible de les accompagner d'un nom d'artiste. Qu'il me suffise de rappeler le nom de Berthaud Prieur, signalé plus haut, et celui de Mathurin Delorme, que nous retrouvons dans les annales de Chartres [1], et que Lecocq, auquel nous pouvons ajouter pleine confiance, n'hésite pas à classer parmi les maîtres de l'œuvre du tour du chœur de la cathédrale [2]. Comme ces deux imagiers travaillent à Chartres, de 1521 à 1530, que c'est le seul moment et les seuls groupes pour lesquels nous n'ayons aucun document, il est plus que probable que nous avons devant les yeux quelqu'un de leurs travaux, mais lequel, puisque de Soulas à François Marchand, c'est-à-dire de 1521 à 1542, nous ne possédons aucune pièce écrite?

Pourtant je veux m'arrêter ici quelques instants au groupe de l'*Adoration des Mages*, et décrire la statue de la Vierge. Ce groupe est composé de quatre personnages : à droite, au fond, la Vierge, de face, assise dans une chaire, la jambe gauche en avant, la jambe droite relevée sur un escabeau, tient, assis sur un coussin, sur son genou droit, en le maintenant avec son bras droit, l'enfant Jésus qui se détourne pour regarder un des Mages à genoux devant lui. La Vierge incline légèrement vers l'enfant la tête qu'elle porte un peu à gauche. De la main gauche, elle tient le pied d'un vase brisé que lui ont offert les Mages; son vêtement est couvert de riches bijoux; elle porte un long manteau; son livre d'heures et son chapelet sont sous le pied gauche de l'enfant Jésus. Hauteur 1^{m},10. Sur le même plan, un Mage de profil, le genou droit en terre, les mains jointes, est aux pieds de la Vierge; à gauche, au deuxième plan, deux Mages debout derrière le premier.

Bien qu'il me soit impossible de déterminer l'auteur de cette statue, j'ai cru fort utile de la signaler. Si nous acceptons, en effet,

[1] *Archives de l'Art français*, t. IV, p. 368.

[2] Lecocq, *les Maîtres de l'œuvre de la cathédrale de Chartres*, dans les *Mémoires de la Société archéologique d'Eure-et-Loir*, t. VI (1876), p. 476.

en thèse générale, l'opinion de M. Lecoy de la Marche, qui semble réserver aux seuls artistes du treizième siècle l'idéal de la Vierge chrétienne, tandis que ceux des siècles suivants n'auraient, d'après lui, représenté que des femmes, je suis heureux de pouvoir faire admirer aujourd'hui une statue du seizième siècle, à laquelle l'esprit le plus religieux, l'artiste le plus mystique ne saurait rien reprocher. Rien dans le mouvement, dans la pose, dans la figure, dans le vêtement, qui ne respire l'idéal le plus chastement maternel; et c'est, ce me semble, une des preuves les plus convaincantes que, malgré l'opinion de M. l'abbé Bulteau, Soulas est complètement étranger à l'exécution de cette statue. Quand j'ai tenté de dégager la personnalité de Soulas et quand je cherche à rapprocher de cette admirable Vierge l'un quelconque des caractères principaux de ce sculpteur, je me trouve arrêté dès la première ligne. Nous sommes encore sous le règne des imagiers. L'artiste qui a sculpté cette tête charmante n'a pas achevé de se dégager du canon du quinzième siècle; mais si la figure est ronde, les yeux peu encadrés, les joues unies, les cheveux très simplement ondulés, si enfin les traces du vieux sentiment absolument français sont encore essentiellement manifestes, la Renaissance a déjà cependant guidé le ciseau de l'artiste. Tandis qu'avec François Marchand, qui sculpte le *Massacre des Innocents* dans la loge voisine, nous voyons le sentiment italien dominer la personnalité française du sculpteur orléanais, le sentiment français du sculpteur de notre Vierge reste au contraire absolument pur, absolument sans mélange. Si la tête n'a pas de ces coups de ciseau précieux qui indiquent, qui tracent les muscles, qui trahissent les impulsions, la rondeur magistrale de la touche, je ne sais si je puis me servir de cette expression, la bonhomie du maillet, a fait naître une des figures les plus suaves, les plus douces qu'il soit permis d'étudier [1].

Pas de chairs, il est vrai, mais le peu qui en apparaît, les pieds et les mains, sont traités par un maître. Comme ils sont fins, potelés, déliés, les doigts de la main gauche qui supportent sur leur extrémité le pied d'un vase brisé! Il semble que le poids les fait plier, tant les articulations sont délicates! Ils ne font pourtant qu'offrir un point d'appui plus large au pied du vase. Et la main

[1] Voir pl. XXII.

droite qui soutient l'enfant Jésus! Quelle morbidesse dans le mouvement du petit doigt qui se soulève! quelle transparence dans ces ongles délicats! Le pied charmant, chaussé de sandales, a certainement été pris sur nature, la cheville est un peu basse, mais la sandale ne supprime-t-elle pas le creux du pied? L'orteil humain n'a pas de secrets pour le sculpteur; et, détail intéressant, l'extrémité du second doigt du pied gauche, bien que nue, paraît quelque peu comprimée par l'usage de la chaussure, courte, à bout carré, du seizième siècle. Les vêtements sont amples, très amples : ainsi disparaissent les lignes du corps; le lourd manteau, posé sur les épaules, ramené sur les genoux, efface le pli qu'ils doivent imprimer à la robe; il n'en reste pas moins cependant une trop longue distance entre la taille de la Vierge et son genou gauche. Le mouvement est savant, il a fallu l'étudier, mais proportionnellement le bas des jambes devient trop court, et dans le mouvement de relèvement de la jambe droite qui supporte l'enfant, les deux genoux se trouvent trop éloignés, je ne dis pas écartés. Que devient dans ce mouvement le bas de la jambe droite? Disparaît-il en arrière? reste-t-il perpendiculaire? C'est là que l'imagier se laisse deviner, il n'y a rien sous le vêtement. Mais que ne lui devons-nous pas, puisqu'il nous conserve un spécimen adorable de notre Art absolument national?

Le rendu des vêtements est d'une scrupuleuse exactitude. Prenons seulement le bras gauche : la manche de la robe sous le manteau est plissée et fermée par un petit poignet assez lâche; elle est à crevés inférieurs, terminés à chaque extrémité par un petit bouton de métal pendant; à l'intérieur, on aperçoit un plissé qui n'est que l'extrémité de la manche de la chemise.

Dans les trois autres statues du groupe, celles des Mages, nous retrouvons aussi cette même exactitude, moins scrupuleuse, cependant, moins finie : sont-elles du même artiste? Je ne le pense pas. S'il est dans une œuvre une signature d'artiste, et je crois avoir exprimé mon sentiment à cet égard dans mon étude sur François Marchand, ce sont les cheveux et la barbe. Un des Mages a la barbe ondulée : est-ce le même pli que les cheveux de la Vierge? Pas du tout. Un autre a les cheveux frisés : est-ce là l'économie des cheveux de l'enfant Jésus? Aucunement. Les extrémités sont fines, mais non de la même finesse que celle de la Vierge; il y a là deux

Planche XXII

LA VIERGE

TOUR DU CHOEUR DE LA CATHÉDRALE DE CHARTRES

ciseaux différents. Cette Vierge est pour moi un pur chef-d'œuvre, unique dans le tour du chœur de la cathédrale, et que son entourage a jusqu'à présent fait négliger. Je n'ai réellement commencé à l'admirer que du jour où j'ai dû, pour l'*Inventaire des richesses d'Art de la France*, la dégager et l'examiner tout spécialement.

Si dans ce groupe je crois reconnaître différentes manières, la chose serait encore bien plus frappante dans le *Baptême du Christ*, œuvre de Nicolas Guybert qui, d'après Lecocq [1], l'exécuta en 1543. Dans l'*Adoration des Mages* règne la plus parfaite unité de sentiment artistique, un maître unique a présidé à l'harmonie du groupe, a dirigé l'exécution des statues, s'il n'a pas manié lui-même le ciseau; dans le modelé, on retrouve une parenté étroite, un ensemble de vues et d'art qui fait du tout un groupe bien pondéré : ici les trois statues offrent entre elles la plus dissonante économie. J'en donnerai la description.

Au centre, le Christ nu, debout, de face, dans l'eau jusqu'à mi-jambes, le corps porté sur la jambe droite, la jambe gauche un peu infléchie en avant, le bras droit replié horizontalement sur le bras gauche et bénissant, tandis que la main gauche soutient à la hauteur du bas-ventre la ceinture qui lui entoure les reins; la tête légèrement tournée à gauche, un peu inclinée vers saint Jean. L'index et le médius de la main droite, l'index de la main gauche sont brisés. Hauteur $1^{m},08$. A droite, saint Jean, debout, de face, sur la rive du fleuve, barbe et cheveux frisés, le corps appuyé sur la jambe droite, légèrement porté en avant. Il tient de la main droite une petite écuelle au-dessus de la tête du Christ, de la main gauche il soutient le pan de son manteau, qui est entraîné par l'élèvement du bras droit. Il est vêtu d'un cilice, en mailles, qui descend jusqu'à ses coudes; par-dessus, une peau de mouton, serrée aux reins, part du cou et lui couvre la poitrine, laissant les bras nus : sur le tout, un grand manteau, retenu par une corde qui passe sur l'épaule gauche, tombe jusqu'à ses pieds. Hauteur $1^{m},28$.

A gauche, un personnage imberbe, jeune, cheveux bouclés, vêtu d'une longue robe, portant un vêtement sur le bras. Il a au

[1] Lecocq, *Maîtres de l'œuvre de la cathédrale de Chartres*, p. 476.

cou une collerette plate, et ses vêtements tombent en longs plis droits. Hauteur $1^m,28$[1].

De ces statues, deux, le *Christ* et *Saint Jean*, sont inspirées des statues du groupe voisin, le *Massacre des Innocents* de François Marchand; le personnage de gauche, « un ange portant les vêtements du Christ », d'après les descriptions données jusqu'ici, est, au contraire, l'œuvre d'un véritable imagier qui ne s'est pas encore dégagé des souvenirs du quinzième siècle. Le plus simple examen le fait voir : la disproportion de taille le confirme. Que faut-il en penser pourtant? Avons-nous là l'œuvre de deux artistes? En 1526, Nicolas Guybert de Chartres, imagier, travaillait pour l'église d'Alluyes[2]. A ce moment il a sous les yeux comme modèle l'œuvre de Soulas, imagier de Paris, qui était un maître : pouvait-il mieux faire que de l'imiter? J'inclinerais à croire que non. L'ange que nous avons devant les yeux porte les traces de la plus étroite parenté artistique avec la servante du groupe n° 3 de Jehan Soulas. Mais quand plus tard, avant de se mettre à l'œuvre sur l'ordre du Chapitre, il voit placer dans la niche qui précède celle qu'il doit meubler, le groupe du *Massacre des Innocents*, de François Marchand, si plein de sentiment italien, si étudié, si mouvementé, si à la mode, pour tout dire, peut-être a-t-il voulu montrer que lui aussi saurait imiter la nature, et que l'École chartraine, car il est tout à fait Chartrain, pouvait rivaliser avec celle de Paris. Pour le connaître réellement, il faut donc laisser de côté la statue de l'ange, œuvre déjà ancienne, qu'il utilisa probablement dans ce groupe, et de laquelle nous n'avons rien à apprendre, et examiner simplement le faire des deux autres. Je prendrai le Christ, parce qu'il est nu et que nous allons sur la chair, certainement, trouver les tâtonnements, les hésitations, les transformations d'un habile imagier en sculpteur de la Renaissance.

« L'ensemble de la statue est des plus agréables. A ne l'examiner qu'à distance, à ne regarder que la pose, on ne saurait manquer d'être séduit. La figure est d'une douceur exquise, douloureusement aimable; un sentiment de pudeur bien compris et bien rendu imprime à la cuisse droite une inflexion intéressante, l'exécution

[1] Voir pl. XXIII.
[2] *Archives de l'Art français*, t. IV, p. 370.

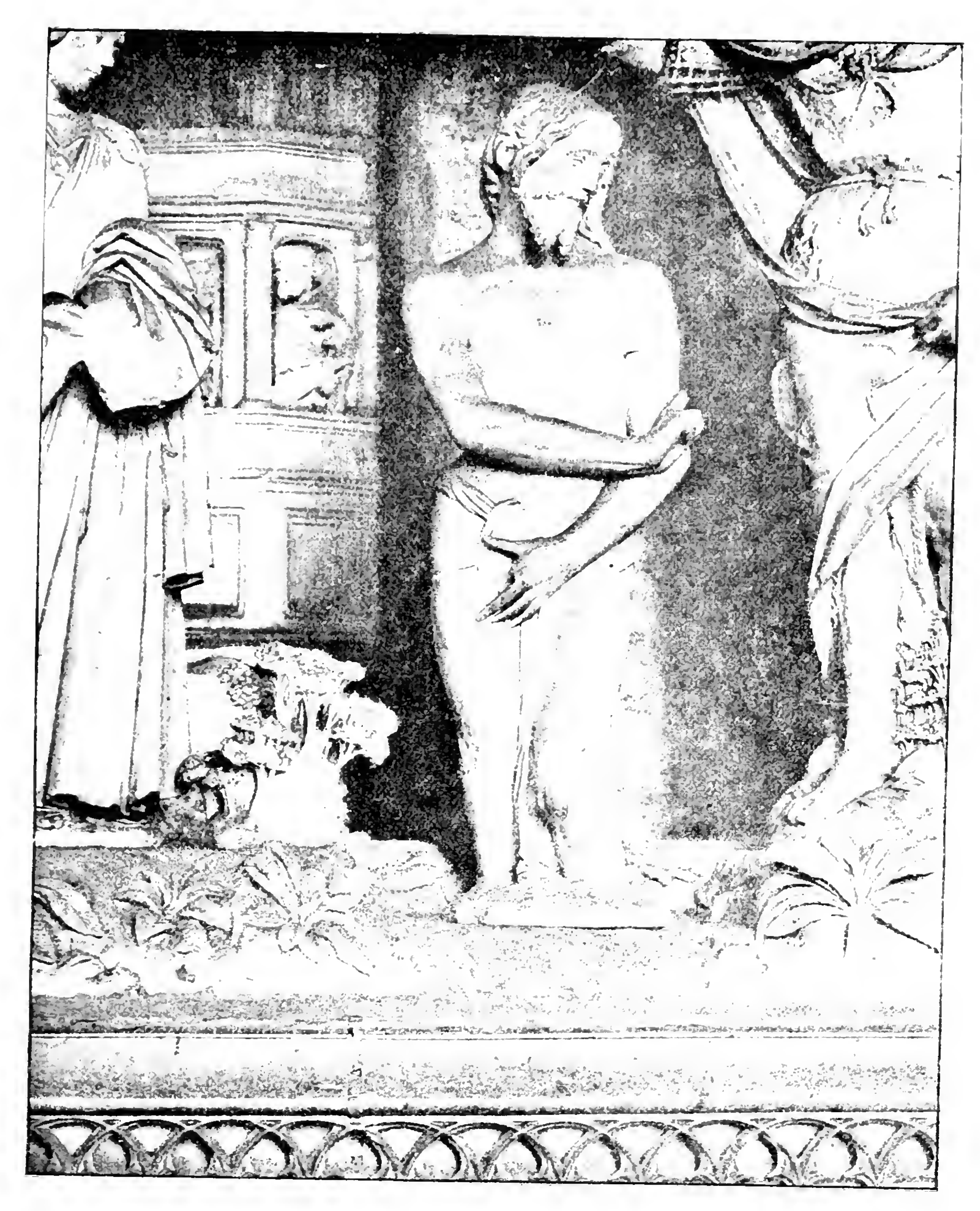


Planche XXIII

Page 530

LE BAPTÊME DU CHRIST

PAR NICOLAS GUYBERT

TOUR DU CHOEUR DE LA CATHÉDRALE DE CHARTRES

du tout est soignée. Mais si nous passons aux détails, la science anatomique de l'artiste, si visible chez Marchand, fait totalement défaut chez l'ancien imagier : l'oreille est mauvaise, les mains sont trop fines. Voyez comme ce pectoral est mal placé, comme les clavicules sont peu exactes, les biceps déprimés, le sternum court, » l'attache des bras longue! Le mamelon est à la hauteur de la jointure du bras; dans le mouvement d'appui sur la hanche, le ventre se déplace dans une donnée absolument fausse, et le tout est cependant plein de charme. Pour moi, avec la Vierge dont je parlais à l'instant, je trouve ici les deux plus attachants sujets d'étude de tout le tour du chœur de la cathédrale de Chartres. L'imagier s'affirme devant nous : nous le voyons se dégager de ses bandelettes. La tête du Christ est encore du moyen âge; elle aussi est pleine de défauts, si l'on s'attache aux détails : les yeux sont bridés, la lèvre supérieure est trop épaisse, l'inférieure trop mince, sous la barbe, le menton est trop fuyant, l'ossature manque complètement, mais elle exprime cependant les traces de douloureuses préoccupations; puis, elle porte l'impression d'un sentiment religieux qui va disparaître chez les artistes que nous allons étudier tout à l'heure. C'est elle qui en fait le charme, parce que, derrière une reproduction incontestablement médiocre de la nature, nous trouvons à analyser toute une série de sentiments idéalisés, et que l'Art en réalité n'a qu'un but, les faire vibrer en nous-mêmes. Nicolas Guybert y parvient.

Saint Jean, lui, est absolument couvert de vêtements. Ici l'imagier, et sa science du vêtement, va pouvoir dans le fini des détails se donner libre essor : il n'y manque pas. La figure, les mains, le bas de jambes, voilà le seul nu que nous ayons ici; ce n'était pas suffisant pour juger Nicolas Guybert comme la statue du Christ nous a permis de le faire.

De Nicolas Guybert à Thomas Boudin, en 1610, aucun sculpteur ne travaille aux statues du tour du chœur. Aussi ne faut-il pas s'étonner de la différence de manière, de la dissemblance d'exécution, de la modification artistique qui existent entre deux groupes qui ne sont pourtant séparés que par une des arcades qui supportent le dais. De la plus pure Renaissance, sans transition aucune, nous passons à la fin du règne de Henri IV, à l'extrême suite de Germain Pilon, avant la solennité de Girardon. Sans vouloir nous engager dans aucune étude biographique, fort difficile à mener à

bien, reconnaissons-le, il importe avant d'aller plus loin de distinguer Boudin, qui travaille à Chartres, de Bourdin, le sculpteur d'Orléans, avec lequel il a été trop longtemps confondu. Celui dont nous allons parler est Thomas Boudin, son nom est inscrit en lettres d'or dans un petit cartouche de marbre noir, dans deux endroits différents du tour du chœur; il habitait Paris. Michel Bourdin, au contraire, l'auteur du tombeau de Louis XI à N.-D. de Cléry, demeurait à Orléans. M. Herluison a clairement dégagé, il y a deux ans, à la *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts* [1], la personnalité de Michel Bourdin [2], qu'un des rédacteurs des *Hommes illustres de l'Orléanais* [3], que Gilbert [4] avait absolument confondu avec notre Thomas Boudin. M. Guiffrey, lui aussi, a fait aux *Antiquaires de France,* le 9 mars 1887, une communication, qui vient encore nous aider dans notre distinction, qu'Émeric David [5] s'était pour ainsi dire plu à embrouiller, en créant un troisième sculpteur, un Thibaud Boudin, *natif* d'Orléans, contemporain de Thomas Boudin et de Michel Bourdin, auquel, sans aucune référence, il attribue la paternité des groupes de Chartres.

Le travail accompli par Thomas Boudin est considérable : nous avons de lui sept groupes : la *Tentation,* la *Chananéenne*, la *Transfiguration*, la *Résurrection,* les *Saintes Femmes au Tombeau,* les *Disciples d'Emmaüs,* l'*Incrédulité de saint Thomas*. Ils se composent de vingt-neuf statues absolument authentiques, sur lesquelles nous pouvons étudier le faire et la manière du sculpteur. Je ne sais si, malgré le nombre important des scènes qu'il fut chargé de représenter à la cathédrale, le Chapitre fut enchanté de lui; je ne puis pour ma part m'empêcher de relever dans son œuvre combien il est commun et maniéré. Je n'irai pas jusqu'à dire que ses figures sont vulgaires, mais il semble n'avoir aucun idéal. Il adopte un type de Christ que nous retrouvons dans toutes les scènes, absolument semblable, sans grandeur, sans expression. Il n'exprime ni la souffrance ni l'espoir, il traverse sa vie

[1] 1888, p. 763-769.

[2] F. Dupuis, *Bulletin de la Société archéologique de l'Orléanais*, t. IV (1870), p. 61.

[3] C. Brainne, *Hommes illustres de l'Orléanais* (Orléans, Gatineau, 1852, 2 vol. gr. in-8°), t. I, p. 18.

[4] Gilbert, *Description historique de l'église cathédrale de Chartres* (Chartres, Garnier, 1824, in-8°), p. 101.

[5] Émeric David, *la Sculpture française* (Paris, Charpentier, 1853, in-12), p. 180.

humaine sans éprouver d'émotion, sans laisser apparaître la moindre trace de pensers sévères, douloureux ou tendres; il n'est pour Boudin qu'une statue, qui lui permet de draper un vêtement en plis lourds, inutiles, exagérés. Les apôtres, pour la plupart de vrais paysans, des Juifs au nez busqué, au front fuyant, à l'air peu intelligent, ne sont pas mieux traités.

Boudin semble craindre le nu; ce que nous en avons n'est pourtant pas trop mauvais, mais toujours on y retrouve cette préciosité, cette exagération, ce manque de goût qui peut produire à distance un certain effet, mais ne supporte pas l'examen. Les mains, les pieds, sont de la plus faible exécution : il croit s'élever au grand art en faisant courir sur la peau des veines assez étudiées, il atteint le but contraire, car nous voilà forcés d'examiner les détails d'une chose qui demande à être vue de loin. Il voudrait se souvenir de Michel-Ange, de son *Moïse,* dont il nous donne dans la *Transfiguration* une réminiscence déplorable : il est cependant intéressant, parce qu'il représente bien une époque de l'Art.

Dans la barbe, dans les cheveux, toujours la même affectation; rien de simple : de toutes les statues, la *Chananéenne* est encore la plus agréable, la plus élégante. Elle est à genoux, au premier plan, à l'extrémité droite du groupe qui se compose de quatre personnages. Elle fait face au Christ debout, de face, vêtu d'une longue robe et recouverte d'un manteau à franges; au deuxième plan, deux apôtres. La Chananéenne, de profil, vêtue d'une longue robe et d'un manteau qui passe sur son épaule droite, joint les mains dans l'attitude de la prière. Sa tête, légèrement inclinée à droite, implore le Christ. Ses cheveux, retenus en arrière par un voile qui enserre le chignon, sont ondulés. Hauteur 0^{m},88.

Ne l'examinons pas de trop près, restons à distance; sans cela les grosseurs disgracieuses du col, l'épaisseur des mains, à peine assez petites pour les apôtres, les lourdeurs du vêtement, tempéreraient trop notre admiration. Telle qu'elle se présente, elle plaît, et sans être une œuvre d'art, elle sait nous arrêter quelques instants.

Combien, au contraire, est fine et délicate la femme adultère que Jean de Dieu[1] a su rendre si intéressante, si digne de pitié!

[1] C'est très vraisemblablement le nom rectifié du sculpteur Ledieu, dont M. Merlet parle dans le *Bulletin monumental,* t. XXII, p. 295.

Elle fait partie d'un groupe de quatre personnages, exécuté en 1681. A gauche, au premier plan, le Christ, le corps de trois quarts et la figure de face, a le genou droit en terre; il écrit de la main droite sur le sable; derrière lui, un Juif barbu, coiffé d'un turban. Au centre, la femme adultère, de face, jeune, en larmes, coiffée à la vierge avec un voile qui enserre ses cheveux et pend en arrière, les bras mi-nus, la chemise ouverte au col, retenue par les seins. Son manteau est à moitié détaché, mais arrêté par le bras droit; il voile tout le bas de la statue, dont on n'aperçoit que l'extrémité des pieds nus. Elle est amenée par un Juif, le grand prêtre, qui la fait marcher violemment en la tenant par le bras gauche. Elle a le haut du corps penché en avant et porté sur la jambe gauche. Dans son mouvement de résistance, le buste se trouve de trois quarts, quand la figure et les jambes sont de face. Hauteur $1^{m},27$[1].

Si chaque personnage est intéressant, pris en particulier, le groupe en lui-même manque complètement d'unité : chaque personnage fait bien ce qu'il fait, mais paraît être seul, agir pour lui-même. C'est donc ainsi qu'il faut l'étudier, en l'isolant. Nul idéal chrétien : le Christ, pas plus que chez Boudin, n'a rien de surhumain. Il ne paraît, tout en écrivant, s'occuper aucunement du grand prêtre qui, de son côté, sans s'inquiéter du Messie, continue sa course vive, la tête en avant, entraînant par le bras la femme adultère. Il est superbe d'allures : sa figure énergique semble écouter la voix d'en haut, le contraste n'en est que plus frappant avec la douceur et la honte de l'adultère, qui dans sa terreur n'a pas pris garde de rattacher le col de sa chemise, qui s'entr'ouvre et laisse apercevoir un sein délicat. Elle baisse les yeux, résiste mollement : on ne saurait demander mieux. Le faire est simple, un peu simple même. La marche violente en avant du grand prêtre, le désordre et l'entraînement de la femme adultère, demanderaient des vêtements plus plissés, plus accusés, pour faire opposition précisément à la robe du Christ qui est immobile. A l'encontre de Boudin, les cheveux de Jean de Dieu sont plats, légèrement et habilement traités; la science ne lui fait pas défaut; il ne faut pour cela qu'examiner la barbe du grand prêtre, sans exagération

[1] Voir pl. XXIV.

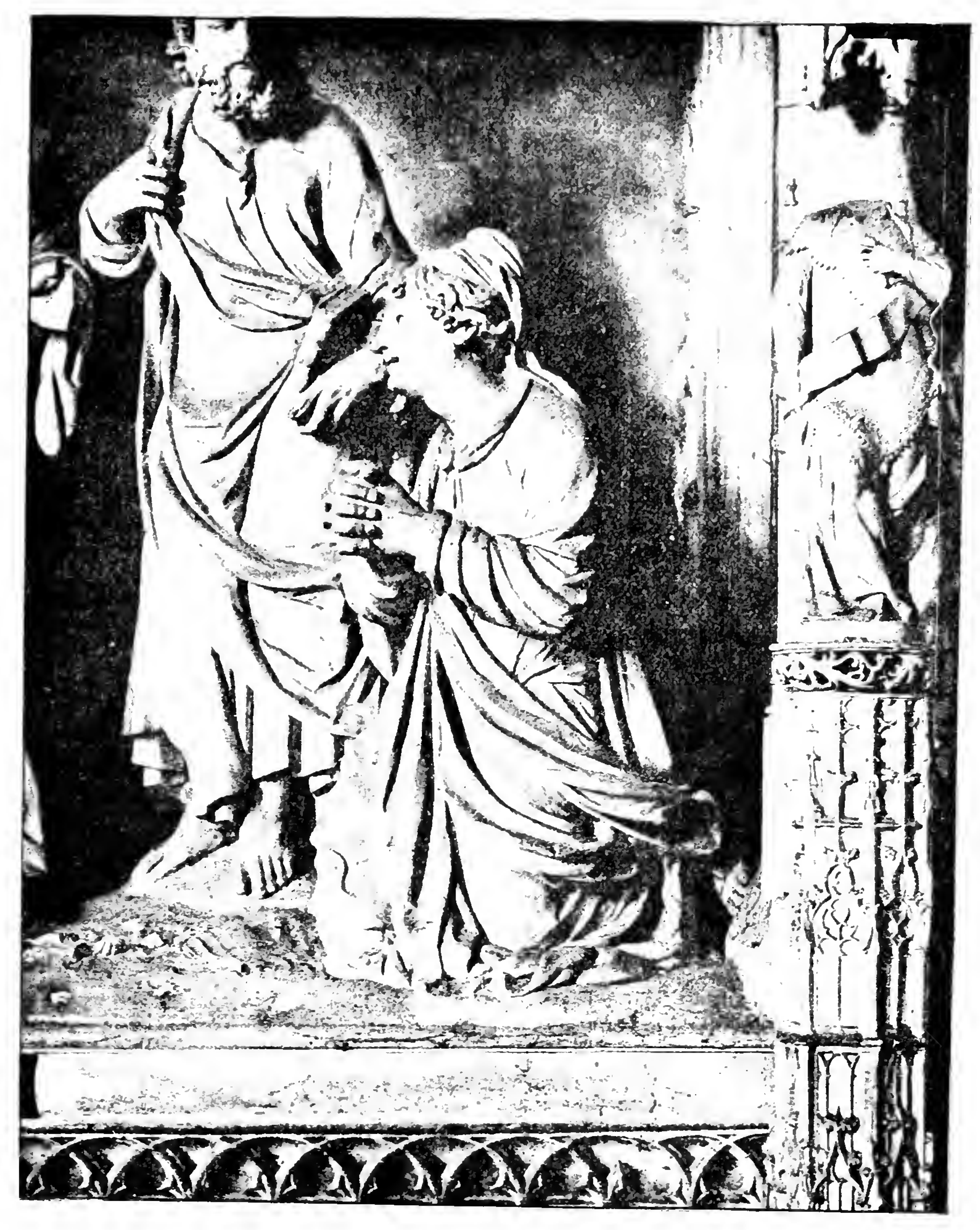


Planche XXIV

Page 534

LA CHANANÉENNE

PAR THOMAS BOUDIN

TOUR DU CHOEUR DE LA CATHÉDRALE DE CHARTRES

comme sans affectation. Les extrémités sont exactes, bien proportionnées au personnage : le nu de la femme est bien rendu, avec une transparence heureuse sous le plaquement de la toile.

Legros (Pierre), sculpteur chartrain, père de Legros (Pierre), que nous retrouvons plus tard à l'Académie de Rome, exécuta en 1683 le groupe de l'*Aveugle-né* qui suit celui de la *Femme adultère*. Nous y voyons quatre personnage sur deux plans.

Au premier plan, au centre, debout, de profil, tourné à gauche, le Christ met, avec la main droite, de la boue sur les yeux de l'aveugle assis devant lui.

A gauche, l'aveugle, de profil, tourné à droite, jeune, barbe très fine, cheveux crépus, vêtu d'une tunique, ayant des chausses et des sandales, est assis sur un banc. La jambe gauche est un peu étendue en avant, la droite est repliée le long du siége. Il tient de la main gauche un bâton dont une des extrémités est à terre auprès de son pied gauche, l'autre extrémité reposant sur son épaule gauche ; sa main droite s'y soutient à hauteur de l'épaule, il relève la tête et l'avance vers le Christ. Hauteur $0^{m},95$.

Derrière le Christ, sur le premier plan, saint Pierre ; au deuxième plan, un disciple.

Comme finesse, comme exécution, les statues de Legros sont certainement ce qu'il y a de plus poussé dans le tour du chœur de la cathédrale. On sent un artiste habitué à travailler le marbre. La pierre sous son ciseau acquiert un poli suprême, les cheveux et la barbe ont des fouillements auxquels nous ne sommes pas habitués. Les draperies sont heureuses, n'ayant rien de l'exagération de Boudin, rien de la simplicité extrême de Jean de Dieu d'Arles, et si les mouvements sont un peu forcés, on ne sent pas l'effort du personnage. L'aveugle avance bien la tête, qui est fine : dans sa bouche qui s'entr'ouvre, on dirait d'un sourire d'espoir, les chairs sont fortement musclées, la science anatomique est suffisante. Les extrémités sont bien traitées, et les cheveux en larges boucles contrastent avec la finesse délicate d'une barbe naissante.

Nous arrivons au dix-huitième siècle, et cependant toutes les niches n'ont pas reçu leur décoration, il en reste neuf encore. Tuby le jeune, frère de Tuby le Romain, en ornera deux avec

l'*Entrée à Jérusalem*, en 1703 [1]. Dans la première, où se trouvent quatre personnages, nous verrons le Christ, à âne, suivi de trois disciples; dans la deuxième, sept personnages tournés vers le Christ représentent le peuple qui l'acclame.

Au premier plan de ce deuxième groupe et faisant face au Christ qui s'avance, une jeune mère, assise par terre, de trois quarts, coiffée à la vierge avec un mouchoir, la robe serrée à la taille, la tête et le haut du corps de face, appuyée sur la main et le bras gauche à moitié découvert, montre de la main droite le groupe du Christ à une jeune femme placée derrière elle. Hauteur 0m,90, longueur 0m,90. La jeune femme est de profil, sa robe est serrée à la taille, ses cheveux sont ondulés. A demi agenouillée derrière la femme assise, elle appuie la main gauche sur son épaule gauche; de la main droite, qui passe derrière la femme assise, elle montre le Christ. Hauteur 0m,90.

Aux pieds de la femme assise, près de sa jambe gauche, au premier plan, un jeune enfant, nu, de profil, se traînant sur les genoux et s'appuyant sur la jambe gauche de sa mère, tend ses petits bras vers le Christ. Hauteur 0m,55.

Dans le fond du deuxième plan, un ange tenant devant lui un jeune enfant, un homme du peuple agenouillé qui étend un tapis, un homme qui s'avance rapidement de face.

Autant Guybert, Jean de Dieu, Legros, Boudin lui-même s'attachent à l'exécution et au fini du détail, autant Tuby le jeune affecte de traiter en sculpture essentiellement décorative, faite pour n'être vue que de très loin, la scène de l'*Entrée à Jérusalem*. De ceux que nous avons étudiés, les uns sont prétentieux comme Boudin, délicats comme Jean de Dieu, minutieux comme Legros, mais ils ont encore les qualités de leurs défauts. Tuby, lui, traite la pierre comme de la terre; il la dégrossit simplement en coups qui veulent en vain paraître larges, laissant des masses à peine ébauchées, indiquant par des cassures les plis des vêtements, perdant les détails dans des épaisseurs qui rapetissent les figures, les rendent courtaudes, sans distinction, sans élégance. Ses têtes paraissent petites, placées qu'elles sont sur de gros cous

[1] LECOCQ, *Maîtres de l'œuvre*, p. 476; l'abbé BULTEAU, *Monographie de la cathédrale*, t. I, p. 200.

épais ; ses enfants, au contraire, ont une tête trop grosse sur un corps trop ramassé. C'est à peine si les extrémités, les pieds, les mains sont dégrossis ; l'ongle est marqué d'un enlèvement à la gouge, en creux, la barbe et les cheveux sommairement indiqués ; du tout enfin se dégage un laisser-aller, un abandon qui n'est malheureusement pas racheté par la moindre science capable de faire accepter la faiblesse d'une exécution aussi sommaire.

En 1714, Mazière (Simon), de Paris, reçoit la commande du Chapitre de Chartres d'avoir à remplir les sept dernières niches vides de la clôture du chœur. Il est donc, avec Thomas Boudin, le sculpteur dont l'œuvre soit ici le plus considérable. Nous avons en effet : le *Jardin des Oliviers*, la *Trahison de Judas*, le *Jugement de Ponce-Pilate*, la *Flagellation*, le *Couronnement d'épines*, la *Crucifixion*, la *Descente de Croix*, dans lesquels nous comptons trente-sept personnages. Du même temps que Tuby le jeune, il est naturel qu'il nous produise à peu près la même impression, mais agrémentée du charme et de l'élégance que le dix-huitième siècle sait joindre à ce qu'il a de superficiel : je ne puis même m'empêcher de remarquer dans le Christ de la *Trahison de Judas*, ainsi que dans celui de la *Flagellation*, un sentiment idéal qui les rapproche de la statue de Nicolas Guybert, que j'admirais tout à l'heure.

Tout en travaillant parfois sa pierre à grands coups de maillet, en laissant souvent les lignes sèchement arrêtées, en traitant trop vivement la barbe et les cheveux, on sent que Mazière a fouillé le marbre, que dans un autre ordre d'idées il pourrait finir ce qui n'est qu'ébauché. Les cheveux en longues tresses souples ont des dessous habiles, les barbes frisent finement sous une préparation savante, les extrémités sont délicates, largement faites, et si ses statues ne sont pas belles de la beauté de celles du seizième siècle, elles respirent l'élégance du dix-huitième siècle. Il sait éviter la monotonie : le premier à la cathédrale de Chartres, il varie les vêtements, il modifie la barbe de ses personnages, la laissant tout entière aux uns, donnant des moustaches aux autres, la supprimant chez d'aucuns, suivant le rôle qu'ils jouent, apportant ainsi à l'économie de sa composition une note intéressante qui par sa diversité repose l'œil du spectateur. Cuirasse de cuir, de mailles, d'écailles, casques romains, casques Louis XIV, Louis XV : chapeaux, turbans, jambières, cothurnes, *peplums*, autant d'acteurs,

autant de costumes, aussi soigneusement étudiés que finement exécutés. Car il est à remarquer que si dans certaines scènes il ne traite que des masses, dans les détails, têtes de lion, cuirasses gravées ou brodées, il pousse l'exactitude à la minutie.

Ses nus ne sont peut-être pas très heureux, et si je me contente de faire l'éloge des armures, je vais donner la description du groupe du *Jardin des Oliviers*, composé de six personnages, trois au premier plan, trois au deuxième ; mais ces derniers sont beaucoup plus petits et tout à fait secondaires.

Au centre, le Christ, de profil, à genoux, les mains jointes, un peu éloignées du corps, le corps un peu renversé en arrière, les yeux vers le ciel. Hauteur 1m,05.

Derrière lui, debout, de trois quarts, un ange jeune, la figure efféminée, les cheveux longs, le soutient par les deux épaules. L'ange est vêtu d'une draperie flottante passant sur l'épaule droite, lui ceignant les reins et laissant à découvert la poitrine et le bras droit, ainsi que la jambe gauche qu'il porte en avant ; il est légèrement incliné vers le Christ pour résister au mouvement de recul du Sauveur. Hauteur 1m,30.

En face du Christ, et le regardant, debout, de trois quarts, un ange jeune, efféminé, aux cheveux longs, semble descendre rapidement d'une colline ; il s'appuie sur la jambe droite. Il est vêtu également d'une draperie qui le couvre jusqu'à mi-cuisses et offre au Christ le calice : les deux bras sont aujourd'hui brisés. Hauteur 1m,18.

Au deuxième plan, trois apôtres endormis au pied des palmiers. Hauteur 0m,68.

Les anges sont de véritables éphèbes, sur lesquels on peut parfaitement juger Mazière. La *Flagellation* était aussi à signaler, mais que dire pour expliquer la longueur démesurée des cous exagérés et ridicules des bourreaux, sinon qu'un sac de plâtre au moins a passé pour rajuster les têtes brisées par un vandale de la Révolution ? On ne pouvait dès lors les prendre pour objet d'étude.

Voici donc que j'ai passé en revue tous les sculpteurs connus des groupes qui couronnent la clôture du chœur de la cathédrale de Chartres. Qu'il me soit permis en terminant d'exprimer le sentiment que j'ai éprouvé en mesurant et en décrivant chacune des cent quatre-vingt-dix-neuf statues qui en composent l'ensemble. Les fureurs du vandalisme révolutionnaire n'ont pas

trop abîmé l'œuvre de nos pères : mais une foule d'accidents journaliers, imprévus, s'attaquent à ces statues. C'est un doigt qui se détache, un buste qui se descelle, un bras qui tombe. Aujourd'hui avec bien peu de frais on pourrait remédier à la plupart des dégradations. J'ai retrouvé, cachés sous une épaisse poussière, au pied même des statues[1], une foule de débris : j'ai pu les appliquer où ils manquaient. Avec quelques journées d'ouvriers habiles, je ne dis même pas d'artistes, on guérirait bien des blessures qui semblent au premier abord demander des dépenses considérables. Pour les réparations complètes, on pourrait attendre ; mais si je me permets aujourd'hui d'appeler l'attention de la Direction des Beaux-Arts sur cet état de choses, c'est que je crois qu'il est possible, si l'on ne tarde pas trop, et cela dans des conditions fort économiques, de rendre en partie à sa splendeur primitive un ensemble des plus intéressants pour l'étude de notre École de sculpture française.

F. DE MÉLY,
Correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts, à Mesnil-Germain (Calvados).

XXVI

LES STATUES DE L'ÉGLISE DE SAINT-MARDS EN OTHE

AU DIX-HUITIÈME SIÈCLE.

Il y a peu de régions en France où les églises de village soient aussi riches en objets d'art que les églises des environs de Troyes et d'une grande partie du département de l'Aube. La plupart d'entre elles renferment des statues et des vitraux qui témoignent de la piété, de la richesse et du goût des seigneurs et des habitants, surtout à l'époque de la Renaissance. Ces statues et ces vitraux subsistent comme autant de spécimens qui peuvent donner une idée de

[1] On aperçoit aux pieds de la statue de la Vierge les bras de l'enfant Jésus. Pl. XXIX.

ceux qui ont disparu et que nous ne connaissons souvent que par la tradition. Quelques-uns des ornements des églises ont péri sans laisser de traces. Qui sait aujourd'hui, par exemple, que le clocher de Baroville était regardé en 1650 comme « une des merveilles du monde » ? C'est du moins le curé qui le dit dans une note inscrite sur un des registres de sa paroisse. « Il y avait, ajoute-t-il, les quatre Évangélistes qui ornaient les quatre coins. Ils étaient de bronze, de la hauteur de quatorze pieds; les douze apôtres de bronze de huit à neuf pieds qui faisaient le tour du clocher. Notre-Seigneur y était, et le diable qui fermait la porte. Le cocq chantait à toutes les heures[1]. » Il est permis de conjecturer d'après ces détails que les douze apôtres, Notre-Seigneur, le diable et le coq jouaient un rôle autour du cadran de l'horloge, notamment au moment où sonnaient les heures. Cette horloge fut la cause de la ruine du clocher. Un jour qu'il en remontait les poids, le sacristain mit le feu à la charpente, et les statues de bronze s'écroulèrent avec l'édifice incendié.

Lorsqu'on s'occupe du passé, aucun document ne doit être négligé. Il en est qu'on découvre, non pas dans les liasses des archives, mais dans des imprimés dont le titre ne laisserait pas supposer le contenu. Qui s'aviserait d'aller chercher des renseignements artistiques dans une brochure intitulée : *Adresse du peuple de Saint-Mards en Othe, chef-lieu de canton, aux comités de sûreté générale et d'instruction publique, et aux administrations du département de l'Aube et district d'Ervy* (à Troyes, chez Sainton, an III de la République)? Et pourtant, à la suite de plaintes contre les excès des terroristes dans cette commune, on trouve la mention des nombreuses œuvres d'Art qui décoraient l'église et qui avaient été détruites à l'époque de la Terreur. Et ces œuvres, s'il faut en croire Mutel, curé de la paroisse et rédacteur de l'*Adresse,* étaient dues à des artistes éminents. « Nous aurions besoin, s'écrie Mutel dans le style déclamatoire de l'époque, d'emprunter le crayon et la voix d'un Milony pour évoquer les mânes de Grosley et faire apparaître les ombres plaintives des Le Clair, des Guy, des Gentil, des Dominique, des Girardon, des Mignard, des Clément et de tant d'autres artistes dont notre commune n'avait

[1] Je dois à l'obligeance de M. F. André, archiviste de l'Aube, la communication de cet extrait.

pas craint de s'appauvrir pour s'enrichir des chefs-d'œuvre de ces grands maîtres. » Ce qui voulait dire que la commune avait fait des sacrifices pour acquérir autrefois et récemment quelques-unes de ces œuvres d'art.

Sans doute, pour la plupart d'entre elles, Mutel parlait de leurs auteurs d'après la tradition plutôt que d'après des documents authentiques. Mais la tradition devait avoir quelques fondements dans la réalité, et si les sculptures n'étaient pas sorties du ciseau des artistes célèbres qu'on nommait, elles devaient avoir assez de valeur pour qu'on les leur attribuât avec vraisemblance.

Ce qui est certain, c'est qu'on comptait dix-huit statues, la plupart sans doute du seizième siècle, dans l'église de Saint-Mards, qu'on qualifiait un peu trop facilement de « superbe ». L'une des plus grandes chapelles était décorée d'une vaste composition dont on ne saurait méconnaître le caractère original. Un des seigneurs de Saint-Mards, qui vivait au seizième siècle et qu'on désigne sous le nom de « vénérable Pied de fer[1] », y était représenté ainsi que sa femme, humblement agenouillés au bas d'un globe terrestre, au-dessus duquel s'élançait un Christ, de dimension colossale, porté au ciel par deux anges, qu'en 1793 on qualifiait de génies. « Ces cinq morceaux, dit Mutel, étaient du ciseau du fameux Dominique. » Et il ajoute : « On raconte qu'un curieux passant à Saint-Mards avait offert 15,000 francs de la seule *Résurrection de Jésus-Christ* représentée par cette statue. »

Que ce groupe important ait été de Dominique, nous n'y voyons rien d'invraisemblable. Les Pieddefer ont possédé la seigneurie de Saint-Mards de la fin du quinzième siècle à la fin du dix-septième ; Odard de Pieddefer devint calviniste en 1561 ; mais ses prédécesseurs étaient catholiques, et l'on sait que Dominique Florentin, qui résida à Troyes de 1541 à 1565, a travaillé dans un grand nombre de localités de la région, à Polisy, à Joinville comme à Fontainebleau et peut être à Ancy-le-Franc. Il jouissait d'une réputation méritée dans la Champagne méridionale, et c'était à qui lui ferait des commandes, depuis l'évêque d'Auxerre, François de Dinteville, jusqu'aux ducs de Lorraine. Il est vrai que le globe ter-

[1] Sans doute Jacques de Piedefer, qui obtint en 1527, de François I^er, la concession de deux foires par an à Saint-Mards. (COURTALON, *Histoire de Villemaur*, ms. de la Bibliothèque de Troyes, n° 2254, p. 260.)

restre et la statue colossale du Christ n'étaient pas trop dans le goût épuré de la sculpture italienne, que Dominique avait particulièrement étudiée et pratiquée; mais le mot de colossal veut peut-être dire simplement plus grand que nature. Le monument était en outre décoré des armoiries du sire de Pieddefer et de sa femme, que le curé Mutel avait prudemment fait enlever, dans l'espoir mal réalisé de dérober ainsi les statues à la colère des terroristes.

« De l'autre côté, continue Mutel, était une chapelle décorée par Guy et Gentil, dont le retable était formé par un enfoncement en forme de grotte, à la voûte duquel étaient en relief les neuf chœurs des anges, dont on raconte encore que Girardon, venant poser une statue de sa main (saint Médard, patron de cette commune), et qu'extasié devant cette armée céleste, il s'écria que des menteurs l'avaient rangée en bataille; qu'il doutait que cette milice fût aussi bien ordonnée dans les cieux. Cette grotte était terminée par un fronton formé de nuages, d'où sortait la figure de l'Être suprême, présidant à la formation de l'Univers. »

Cette description nous met encore en présence d'une œuvre quelque peu singulière, et qui cette fois paraîtrait appartenir à la première partie du seizième siècle. Il existe actuellement dans l'église de Saint-Mards deux retables du milieu de ce siècle, dont M. Charles Fichot nous a fait connaître les détails. Ils sont l'un et l'autre à deux étages de portiques et d'arcatures cintrées, dans le goût italien[1]. Il ne semble pas que l'un d'eux ait pu se prêter à la forme de grotte dont il est question. Quant à l'appréciation de Girardon sur l'ordre parfait de la milice céleste, était-ce une ironie ou un éloge? Il y a partout de ces traditions sur l'opinion de tel ou tel grand artiste, ou sur les offres qui ont été faites pour l'acquisition de tel ou tel objet d'art. C'est ainsi qu'à Troyes on raconte que le cardinal de Richelieu aurait offert une somme énorme de quelques vitraux de Saint-Pantaléon, et que Girardon se faisait porter dans sa vieillesse devant le portail méridional de Saint-Nicolas pour l'admirer à son aise. Mais il est rare qu'une tradition n'ait pas quelque chose de vrai, même lorsqu'elle est inexacte dans ses parties essentielles : si Girardon n'a pas tenu le propos qu'on lui prête, il est possible qu'il soit venu à Saint-

[1] *Statistique monumentale du département de l'Aube*, t. I, p. 343, 344.

Mards et qu'il ait été l'auteur de la statue du patron de son église.

Il n'aurait pas seulement fait celle-là. On lui attribuait deux autres « statues d'une beauté et d'un prix inestimables » : l'une représentait une jeune vierge, portant une palme de la main droite et de la gauche un livre ouvert ; l'autre, un saint vieillard, tenant de la main gauche un jeune enfant auquel de sa droite il présentait un raisin. Cependant Mutel, tout en manifestant son admiration pour ces statues, ne croit pas que Girardon en soit l'auteur et les regarde plutôt comme étant l'œuvre de Dominique. Il a peut-être raison, car Girardon ne prodiguait pas ses sculptures, surtout dans les églises de village.

Le curé et les habitants de Saint-Mards avaient le goût des Arts, car ils n'hésitèrent pas à faire des sacrifices d'argent pour décorer davantage leur église, lors de la vente du mobilier des couvents d'alentour. Le maître-autel de la chapelle de l'abbaye de Vauluisant était très renommé dans la région au dix-huitième siècle. Le cardinal de Luynes et un autre archevêque de Sens, Languet, auraient voulu, mais en vain, l'acheter aux religieux pour le placer dans leur cathédrale, tant ils trouvaient remarquable ce monument d'architecture et de sculpture exécuté par Pierre Le Clair, qu'on qualifiait de « célèbre artiste [1] ». Il avait coûté 29,000 livres ; la paroisse de Saint-Mards l'acheta 1,200 livres ; mais il contenait une si grande quantité de marbre et de cuivre qu'il fallut vingt-deux grandes voitures pour le transporter de Vauluisant à sa nouvelle destination.

A droite et à gauche de ce riche monument, se tenaient deux anges en plomb doré mat, dans l'attitude de l'adoration et de la contemplation, « laissant tomber leurs regards sur un monticule formé par un groupe entassé de gerbes de froment, entourées de pampres de vigne chargés de raisins ». L'*agnus occisus*, couché sur le livre de la loi, était au milieu, dans un écusson, au bas du monticule ; la porte du tabernacle, représentant une table à l'antique chargée de pains amoncelés en forme d'obélisque, était encadrée dans deux ailes de colombe. Deux anges agenouillés, en bronze doré, « formaient les pieds corniers de l'autel ».

Dans son zèle pour assurer la conservation des œuvres de sculp-

[1] Son nom ne figure pas dans les Biographies, à moins que ce ne soit le même que « Le Clerc », sculpteur, qui exposa en 1779 une allégorie à la gloire de Voltaire. (Bellier de la Chavignerie.)

ture qui paraient son église, le curé Mutel, qui s'accommodait assez bien du culte de l'Être suprême, aurait voulu transformer les saints en génies et leur faire jouer un rôle approprié aux fêtes civiques qu'organisait Chénier. Du groupe de gerbes seraient sortis la pique et le bonnet de la Liberté ; le coq gaulois aurait remplacé l'*agnus occisus ;* l'un des anges, gratifié d'une corbeille de fleurs, serait devenu Flore ; l'autre, chargé d'un panier de fruits, aurait passé pour Pomone. D'autres statues eussent pu de même être transformées. La jeune martyre, en troquant sa palme pour une pique, en posant une couronne civique sur son livre ouvert, aurait représenté la Liberté, et quant au vieillard qui présentait une grappe de raisin à un jeune enfant, on l'avait déjà baptisé du nom de Vendémiaire.

Mais ces belles intentions restèrent sans effet. La rage des iconoclastes ne respecta rien. Le maire, qui était à la fois huissier et percepteur de sa commune, donna le premier l'exemple, en tranchant d'un coup de sabre la tête du « vénérable Pieddefer » ; l'agent national brisa avec une douve de tonneau la tête du Père Éternel attribué à Guy et à Gentil ; la municipalité réquisitionna des serruriers, des charpentiers, des maçons, des couvreurs pour desceller, briser, descendre les statues. Le curé dut retirer les vases sacrés du tabernacle, qui fut forcé ; et malgré les représentations du juge de paix qui s'écriait : « Laissez cela ! quel dommage ! cela me paraît bien beau et bien patriotique ! » le maître-autel fut dépouillé de ses ornements de cuivre et de sculpture, et s'il en resta quelques épaves, les deux anges en plomb doré furent arrachés et mis au feu ; mais comme ils étaient remplis de plâtre et de fer, ils ne produisirent pas assez de plomb pour payer le charbon qui avait servi à les fondre. Des citoyens courageux voulurent du moins sauver de la destruction quelques-unes des statues ; le saint baptisé du nom de Vendémiaire fut transporté dans un jardin, où « une jeunesse effrénée » s'introduisit par escalade, mit en pièces le saint et en jeta les fragments dans un puits. La jeune martyre fut plus heureuse ; elle put être cachée dans une maison et préservée ainsi de la destruction. Le maître-autel subsiste encore aujourd'hui, avec ses deux anges de bronze, qui avaient échappé à la fonte. Mais ces épaves d'un si grand désastre prouvaient combien étaient irréparables les actes de vandalisme qui avaient été

commis. Sans doute Mutel exagérait-il lorsqu'il écrivait : « Nulle part dans la République on ne compte dans une simple bourgade tant et de si précieux monuments perdus pour les arts! » C'était peut-être beaucoup dire ; mais la vivacité même des regrets prouve qu'ils étaient motivés et qu'on avait ressenti vivement la perte d'une réunion d'objets d'art qu'il était rare à coup sûr de rencontrer dans une église de campagne.

Nous avons cru devoir insister sur ces œuvres, attribuées aux artistes de notre région, d'autant plus que les contemporains n'en parlent pas. Courtalon, qui a consacré quinze pages à Saint-Mards dans son histoire manuscrite de Villemaur, ne fait mention que du clocher de l'église, détruit par un ouragan en 1681, et de la reconstruction de la nef en 1735; il reste muet sur sa décoration intérieure. Nous n'affirmons pas, par contre, que les attributions de Mutel soient bien exactes, ni que ses dires soient bien explicites; quand il évoque l'ombre plaintive de Mignard, nous ignorons à propos de quel tableau de ce maître; quand il évoque celle de Clément, nous supposons qu'il veut parler d'un peintre verrier de Troyes, qui vivait au dix-septième siècle et qui avait peut-être exécuté quelque vitrail dans son église; mais, tout incomplètes et discutables que soient ses assertions, elles n'en méritent pas moins d'être tirées de l'oubli, parce qu'elles peuvent fournir quelques données sur l'histoire de l'art dans nos régions.

Si l'on doit déplorer les destructions à jamais regrettables au point de vue de l'art que la passion révolutionnaire a commises dans ces régions, il est juste de dire qu'elles ne sont pas les seules. L'ignorance, l'incurie, le faux bon goût ont produit presque autant de ravages dans nos églises de campagne que la Révolution. Souvent la lente infiltration des eaux amène autant de désastres que les grandes inondations. Trop fréquemment des statues sont brisées, négligées, perdues; des vitraux, encore réparables, sont démontés, se vendent à vil prix, ou sont mis en pièces, ou servent, comme on me l'atteste, de chassis pour les légumes du jardin de la cure, et sont remplacés par du verre blanc ou par des verrières d'un coloris plus médiocre encore que le dessin ; des marchands proposent pour des objets précieux des sommes plus ou moins élevées ou des échanges toujours désavantageux, que les curés, les conseils de fabrique et les conseils municipaux ne sont que trop tentés

d'accepter. En vain les pouvoirs publics s'efforcent par des lois, des arrêtés et des circulaires d'empêcher les destructions et les aliénations ; à notre avis, ces mesures administratives ne sauraient produire les résultats bienfaisants qu'on en attend, tant qu'il n'existera pas un inventaire authentique du mobilier de nos églises et un contrôle efficace sur ce mobilier, qui ne devrait subir aucune aliénation ou modification sans l'avis préalable d'une commission compétente.

Albert BABEAU,

Correspondant de l'Institut, Conservateur du Musée de sculpture, Membre non résident du Comité des Sociétés des Beaux-Arts, à Troyes.

XXVII

LES TRAVAUX A BORDEAUX DU STATUAIRE FRANCIN

(1748-1765.)

L'histoire monumentale de Bordeaux, telle que nous la lisons aujourd'hui, jointe à l'aspect général de cette ville, y compris les édifices modernes qui s'inspirent presque toujours du style du dix-huitième siècle, l'ont fait citer avec Nancy comme type des constructions Louis XV et Louis XVI. Mais pour peindre cette époque, combien d'omissions de noms et de dates n'ont-elles pas été faites? Combien d'attributions erronées au sujet de tant de travaux? Et combien il est triste, après plus de trente ans de recherches et d'étude, d'en arriver à la conviction de l'erreur générale des historiens bordelais et de l'ignorance personnelle, dans laquelle je suis resté, sur des faits curieux et relatifs à l'histoire de l'Art dans notre pays.

Tout le monde sait que sur la place Royale de Bordeaux s'élevait la statue de Louis XV, par Jean-Baptiste Lemoyne, et qu'elle fut

renversée dans la tourmente révolutionnaire, au mois d'août 1792. Tout le monde comprend la dénomination de cette place comme un hommage solennel; mais peu de Bordelais pourraient dire exactement le nom du promoteur ou des promoteurs de cette belle disposition monumentale; les origines réelles de sa dédicace, de son plan et par suite de la transformation totale de Bordeaux; les événements qui se succédèrent pour l'exécution de ses constructions; les noms de tous les artistes ou administrateurs qui s'en occupèrent, et la vraie part qui revient à chacun d'eux.

Certes un pareil récit, pour en rectifier ou compléter tant d'autres, n'est pas une mince besogne; bien des faits peu véridiques se sont établis et le redresseur de ces fautes historiques risque fort de prêcher dans le désert. N'importe, et bien que j'arrive sur le tard, je tiens à rendre à qui de droit tout ce qu'il mérite, en m'inspirant de quelques paroles de Viollet-le-Duc : « Laborieux et intelli-« gents artistes, parmi tant d'injustices passées et présentes, notre « voix s'élève pour revendiquer la place qui vous appartient, que « votre modestie vous a fait perdre », et j'ajoute : la négligence de vos biographes.

Pour donner suite à ma protestation sur la marche de travaux importants telle qu'elle a été toujours présentée, il me faudrait remonter aux dernières années du dix-septième siècle, vous parler des délibérations de la jurade d'alors, de l'influence omnipotente des directeurs généraux des bâtiments du Roi, secondée par les intendants de la province de Guyenne; puis, faire intervenir des noms bien inattendus dans ces grandes affaires et dont personne ne soupçonne la participation. Je me bornerai à ne citer que le duc d'Antin, Robert de Cotte et Guillaume Coustou, comme ayant précédé Le Pelletier de la Houssaye, les Gabriel et Jean-Baptiste Lemoyne. Mais, pour un pareil travail, je ne pourrais rester dans les limites modestes d'une lecture faite pour un Congrès; il me faudrait lire tout un livre, et d'ordinaire les livres ne se lisent pas, ils se font lire, quand ils sont intéressants ou bien faits. Je ne m'occuperai donc ici que de quelques détails, j'abandonnerai l'ensemble, le compte rendu général, et je m'en tiendrai, pour aujourd'hui, à rappeler des documents inédits relatifs à l'ornementation du piédestal de la statue de Louis XV, par le sculpteur Claude Francin.

Francin n'est point nommé pour la première fois dans cette

réunion. J'ai eu l'honneur de vous en entretenir, il y a sept ans, toujours à propos de ces immenses travaux qui ont transformé notre ville, et qui n'ont pas encore trouvé leur véritable historien. On s'est contenté d'à peu près, mais on a négligé ce qui est le plus sérieux, quand on écrit l'histoire : la précision, la conscience, la vérité. Donc, je complète mon récit de 1883. Clair-Claude Francin, né à Strasbourg le 5 juin 1702, mort le 18 mars 1773 sur le territoire de Saint-Leu, à Bourg-la-Reine, âgé de soixante-dix ans et neuf mois, et non de soixante-douze, comme l'a parfaitement rectifié M. Jal. Francin était l'élève et le neveu de Guillaume Coustou le père, l'auteur des fameux chevaux de Marly, qui se voient, de nos jours, à l'entrée des Champs-Élysées, et petit-fils du sculpteur Pierre Lepautre, dont le buste en plâtre se trouvait, d'après M. Lenoir, dans le *Musée des monuments français*. Il est facile de concevoir que Claude Francin était un sculpteur de race.

J'ai rappelé sommairement ses premiers succès, néanmoins je dois y revenir pour compléter cette étude. Les *Archives de l'Art français*, d'après la liste des élèves de l'ancienne École académique et de l'École des Beaux-Arts qui ont remporté les grands prix, liste publiée par M. Duvivier, nous fait connaître que Francin obtint, en 1729, le second prix de sculpture, pour un sujet ainsi conçu : « Joachim, roi de Juda, déchire le livre où Jérémie « lui reproche son idolâtrie et le jette dans un brasier. » L'année suivante, en 1730, Francin obtenait le premier prix pour le sujet : « Daniel sauve la chaste Suzanne au moment où on la conduisait à la mort. » Ce dernier succès le mit sur la route de Rome, en qualité de pensionnaire du Roi. D'après les bonnes études qu'il fit en Italie, notre statuaire, peu après son retour en France, en 1737, le 23 février, était agréé de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, pour la première fois, et le 27 juin 1740, pour la seconde. Cinq ans plus tard, en 1745, Francin était admis provisoirement académicien. Je vous ai signalé ses travaux aux portails de Saint-Roch, de l'Oratoire et des Théatins, et je puis affirmer qu'il jouissait de la haute considération de ses confrères et du grand architecte Gabriel. Mais, au moment où notre artiste allait se faire une clientèle à Paris, augmenter sa fortune ou tout au moins sa réputation, le sculpteur ornemaniste Jacques Verberckt, l'auteur de remarquables sculptures au château de Ménars, près

de Blois, de celles du château et des jardins de Versailles, et qui était depuis le 12 août 1733, adjudicataire des ouvrages de son art en pierre de Taillebourg à faire pour la place Royale de Bordeaux, écrivit à M. de Tourny, l'intendant de Guyenne, à la date du 29 mars 1748, qu'il ne pourrait venir de Paris pour terminer les ouvrages de l'hôtel de la Bourse, mais qu'il le priait d'accepter à sa place le sieur Francin, son associé, dont il serait content, « car il a très bien étudié sa profession ». L'adroit intendant se fit un peu tirer l'oreille et répondit à Verberckt qu'il n'accepterait sa proposition qu'après s'être assuré, près de l'architecte Gabriel, que le sieur Francin était doué d'une habileté digne de remplacer celle du sieur Verberckt. Ne craignons pas de l'avouer, Bordeaux ne fut point victime de cette substitution, et vers le 10 juin 1748 le nouveau statuaire arrivait dans nos murs. Il s'occupa d'abord des frontons de l'hôtel de la Bourse, d'après des motifs fournis par son prédécesseur, mais qui pourraient bien, comme je l'ai déjà dit et comme j'en suis de plus en plus persuadé, avoir été composés par des dessinateurs de l'école de Charles Cochin[1].

Toujours est-il que l'on trouve une reproduction des divers frontons de la place Royale, gravés par Étienne Fessard, graveur du Roi, né en 1714, mort à la Bibliothèque royale le 1er mai 1777 ; non seulement il existe, en partie, de grands changements entre les compositions de Fessard et les bas-reliefs, mais le sujet gravé du pavillon central ne fut jamais exécuté. Aussi, suis-je surpris qu'un écrivain bordelais, du reste très estimable, ait dit que ces gravures furent commandées par la ville de Bordeaux. Ceci n'est point admissible, puisqu'elles ne reproduisent pas fidèlement les bas-reliefs, mais des dessins de sujets projetés, sur des fonds de paysages, et dont Francin et ses confrères durent simplement s'inspirer pour l'exécution de leurs œuvres. Du mois de juin 1748, date de l'arrivée de Francin à Bordeaux, jusqu'au 17 août 1751, bien des travaux de sculpture furent achevés et s'élevèrent au chiffre de 26,660 £. Les trois frontons de la Bourse furent payés 7,800 £ à raison de 2,600 £ pièce. Je prouve ces chiffres en publiant aux pièces justificatives le mémoire qui fut réglé

[1] Charles-Nicolas Cochin, dessinateur et graveur français, né à Paris en 1715, mort le 23 avril 1790. Le plus célèbre de tous les artistes de cette famille.

le 21 août 1751 par Verberckt, adjudicataire suivant le traité passé à l'Intendance le 12 août 1733, et depuis le règlement du 11 septembre 1740. Mais ce n'est pas tout. En plus de l'achèvement du piédestal de la statue équestre, Bordeaux était à cette époque en grande transformation, les travaux de la place Royale nécessitaient ceux de la façade et du port. Les portes Neuve, Dijeaux, d'Aquitaine et de Bourgogne s'élevaient; des places, des fontaines et des rues entières s'édifiaient également, et nos promenades et nos cours étaient décorés de trophées ou de faisceaux monumentaux. Il y avait donc bien des motifs d'occuper des sculpteurs de mérite, et M. de Tourny dut comprendre que c'était une bonne fortune de posséder Claude Francin dans nos murs et de l'y retenir quelque temps encore. Aussi ne suis-je point étonné de lire dans une lettre du 24 octobre 1749, de M. de Tourny à l'architecte Gabriel le fils : « Si nous avions le marbre, le sieur Francin, que vous nous avez envoyé, *et dont je suis fort content,* pourrait entreprendre le revêtissement [du piédestal de la statue équestre]; m'en ayant parlé, je lui dis de me faire un dessein qui auroit besoin de votre approbation. Je joins icy celui qu'il m'a remis. »

Les événements que je rappelle me remettent en mémoire qu'un arrêt du Conseil d'État, du 9 mars 1742, destina le pavillon du nord de la place Royale aux membres de la Chambre de commerce et à celle des consuls de Bordeaux. Mais cet arrêt de destination ne prouve pas que dès ce jour la chambre et la magistrature consulaire y étaient uniquement installées, puisqu'à ce moment le statuaire Francin, ses praticiens et sa famille étaient logés, comme bien d'autres, dans les dépendances de l'hôtel de la Bourse, ce qui explique cette requête présentée à M. le marquis de Tourny, en marge de laquelle se trouve la date 1757.

Voici le texte de la requête :

« MONSEIGNEUR,

« Claude Francin demande la ratification de la promesse qui lui « avait été faite du don d'un emplacement pour qu'il y construise « une maison et de l'appropriation du logement qu'il occupe à la « Bourse pour y loger sa famille, qu'il a fait venir de Paris, ayant

« perdu son logement au Louvre, par suite de son long séjour à « Bordeaux. »

(Archives départementales, S. C., n° 1182.)

Il y avait effectivement longtemps que le statuaire parisien vivait parmi nous et qu'il travaillait pour son propre compte, après le paiement des travaux achevés sous l'engagement et la direction de Verberckt, dont le règlement définitif avait eu lieu, comme on l'a dit déjà, le 21 août 1751.

Parmi les travaux personnels exécutés alors par Francin, les registres des comptes de la ville, aux Archives municipales, année 1753, nous indiquent : « Au sieur Francin, sculpteur ordinaire des bâtiments du Roi, 1,800 £ pour les travaux de la porte Dijaux, et au même 2,000 £ comme premier et deuxième acompte des 8,000 £ dus pour la sculpture des groupes de la porte du Chapeau-Rouge. » Pendant ce temps, le sculpteur se préparait à la réalisation des grands bas-relifs destinés à l'ornementation du piédestal de la statue équestre, ainsi que nous l'apprend un certificat du sieur Portier, inspecteur des travaux dirigés par Jacques-Ange Gabriel.

« Je soussigné... certifie que le sieur Duprez a fourni huit monts « de plâtre pour faire le modèle en plâtre du revestissement du pié« destal de la statue équestre du Roi, à raison de dix-huit livres le « mont, montant les huits monts à cent quarante-quatre livres. Fait à « Bordeaux le 20 juin 1753. » A ce certificat est jointe l'ordonnance de paiement, à la suite desquels se lit ce complément : « Et comme presque tous les matériaux sont sur les lieux, on estime qu'il en pourra coûter quinze cents livres pour finir tout ledit ouvrage. » Mais en outre de ces nombreux travaux, il en est d'autres très importants qu'il exécuta lui-même ou dirigea, pour l'ornementation du Jardin public; les groupes et faisceaux des portes d'entrée, des pavillons et surtout le fronton nord de l'École royale d'équitation, où l'on voyait représenté, dans le goût mythologique et le style moelleux des frontons de la Bourse, le *Char du Soleil*. Ce bas-relief très mutilé a disparu lors du changement du Jardin public en jardin paysager, dit Jardin des plantes; il est actuellement placé à l'entrée de l'École de dressage et fort intelligemment restauré par M. Prévot. En 1759, je trouve encore de nou-

veaux mandats, l'un de 2,000 £ pour la porte d'Aquitaine, et dès le mois de janvier deux autres paiements de 1,000 £ pour le piédestal. Toutefois, de tous les travaux de sculpture dont je viens de rappeler l'existence bien connue, mais qui sont aujourd'hui brisés ou dispersés, les plus importants nous sont heureusement conservés, malgré de graves mutilations. Je veux parler des deux grands bas-reliefs en marbre de Carrare et non en bronze, ainsi qu'on le lit dans plusieurs biographies, et notamment dans le catalogue du Louvre. Ces bas-reliefs complétaient richement le piédestal de la statue de Louis XV, et, grâce à leur nature, n'ont pas été transformés, comme le groupe équestre, en douze canons de campagne[1].

Les bas-reliefs de Francin : la *Bataille de Fontenoy* et la *Prise de Port-Mahon,* furent l'œuvre la plus importante et la dernière qu'il fit dans nos murs; seules elles nous restent à peu près intactes, de proportions inusitées et d'un mérite réel dans leur action et dans leur modelé. Il y a lieu d'être moins persuadé de leur originalité comme composition; l'artiste, lui-même, nous nomme un de ses confrères qui le seconda dans son travail préparatoire, et lui fournit quelques renseignements. De grands seigneurs furent consultés; le maréchal de Richelieu, le Roi lui-même donnèrent leurs avis, plus ou moins intéressés. Ce sont donc des compositions tout à fait officielles, et ce mot dit assez combien, dans ce cas, l'indépendance des peintres ou des sculpteurs doit être gênée. Malgré ces conditions défavorables, je ne sache pas qu'il existe du statuaire Francin d'ouvrages plus recommandables, et j'ose avancer plus ignorés. L'année dernière, un homme distingué, que vous connaissez tous, habitués de la Sorbonne, vit par hasard ces bas-reliefs, alors encastrés dans l'ombre d'une salle basse, dite *Musée des Antiques;* sa curiosité en fut émue, et pour m'appuyer de la haute compétence de mon observateur, je nommerai M. Chabouillet[2].

Ce sont ces bas-reliefs en marbre, dont je tiens à rappeler l'importance, qui viennent d'être nouvellement placés dans la Bibliothèque publique de la ville, par M. C. Durand, en un beau jour qui, dès cet instant, en permettra mieux l'examen et l'étude. Je remets aux pièces justificatives le marché qui fut conclu par Claude

[1] Detcheverry. Voir *Mémorial bordelais,* 15 juin 1841.
[2] Voir pl. XXV.

Planche XXV

Page 552

BATAILLE DE FONTENOY

BAS-RELIEF PAR FRANCIN

Francin pour terminer toutes les sculptures de pierre ou de marbrerie du piédestal, et surtout son mémoire sur la dépense approximative des deux bas-reliefs. En plus des détails sur les prix que ces divers travaux nécessitèrent, on y lira des observations intéressantes sur l'importance de ces bas-reliefs, le voyage de l'artiste à Paris, le dessin qu'il fit de la bataille de Fontenoy, à Choisy-le-Roi, et le concours que lui donna le peintre Parrocel, ainsi que les conseils qu'il attendait de Mgr le duc de Richelieu, depuis peu de temps gouverneur de la haute et basse Guyenne.

De la lecture de tous ces documents, il résulte que ce ne fut pas de deux années de travail qu'il s'agissait, ou moins encore de huit mois, comme il a été écrit, mais tout au moins de quatre années, ce qui n'a pas lieu de nous surprendre, étant donnée l'importance de l'œuvre. Bien sûrement des lenteurs se produisirent et les bas-reliefs ne s'achevèrent pas promptement; toutefois, ce n'est pas avec raison que Bernadau pouvait écrire : « Le piédestal ne fut terminé que vers la fin de l'année 1765 », puisque dès le commencement de cette même année se trouve une lettre de l'artiste qui témoigne de l'achèvement de son travail, de la lenteur qu'il éprouve pour en recevoir le prix, et de son vif désir de retourner à Paris « recommencer sa carrière aux travaux du Roi ou du public, à l'âge de soixante ans ». Du reste, cette lettre, non autographe, mais signée de son auteur, donne en des termes assez tristes la situation du statuaire Francin et la retraite mélancolique qu'il faisait, après avoir passé dans notre ville les dix-sept plus belles années de sa vie, pour nous léguer les meilleurs témoignages de son talent.

Voici la lettre de Francin :

« Monseigneur,

« J'ai l'honneur de vous informer que j'ai celuy d'écrire par ce « courier à monsieur de Marigny, en conséquence de la permission « que vous m'en avés donnée, pour le prier de se joindre à votre « grandeur à l'effet d'engager Monseigneur le contrôleur général « à me faire paier par la Ville de la somme de 24,000 £ qui me « reste dûe et des intérets de ce capital depuis que mes travaux « sont finis.

« Daignés, Monseigneur, vouloir bien employer votre crédit « auprès de ce ministre pour me faire accorder cette justice. Dai- « gnés considérer que je reste icy à rien faire et à me consumer en « frais, et que ce misérable fruit d'un travail de dix-sept ans est « la seule ressource que j'aye pour aller à l'âge de soixante ans « recomencer ma carrière aux travaux du Roy ou du public. Je « n'attends qu'après mon payement pour retourner à Paris. J'es- « père, Monseigneur, que vous voudrés bien entrer dans ma triste « position et y joindre la grace de me faire sçavoir quel party je « dois prendre.

« Je suis avec un profond respect,

« Monseigneur,

« Votre très-humble et très-obéissant serviteur,

« FRANCIN [1]. »

Bordeaux, ce 12 février 1765.

Voilà bien la véritable date des apprêts de son départ pour Paris.

L'artiste revint au Louvre, âgé de soixante-trois ans, où bon accueil lui fut fait par ses confrères; ses travaux de Bordeaux ne l'avaient point mis en oubli, puisque deux ans après son retour, Francin entrait définitivement à l'Académie, le 31 janvier 1767. Son morceau de réception fut un *Christ à la colonne,* ronde bosse marbre [2]; il prêta serment comme académicien entre les mains de Jules Dumont le Romain, recteur de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture.

Mais cette réception fut comme le chant du cygne, le couronnement de sa carrière. Bien que simplement aux portes de la vieillesse, il s'arrêta et vint mourir non loin de Paris, sur le territoire de Saint-Leu, à Bourg-la-Reine, le 18 mars 1773.

De cet artiste, d'un talent si ferme et si fin, qui comprit si bien que « l'art du décor est le complément... la parure d'un édifice » ; de qui on ne trouve de nos jours, au Musée de la statuaire française, qu'une modeste statuette de 65 centimètres, que nous reste-t-il

[1] La signature seule est de la main de l'artiste. — Voir pl. XXVI.

[2] C'est le seul ouvrage de Francin que possède le Louvre.

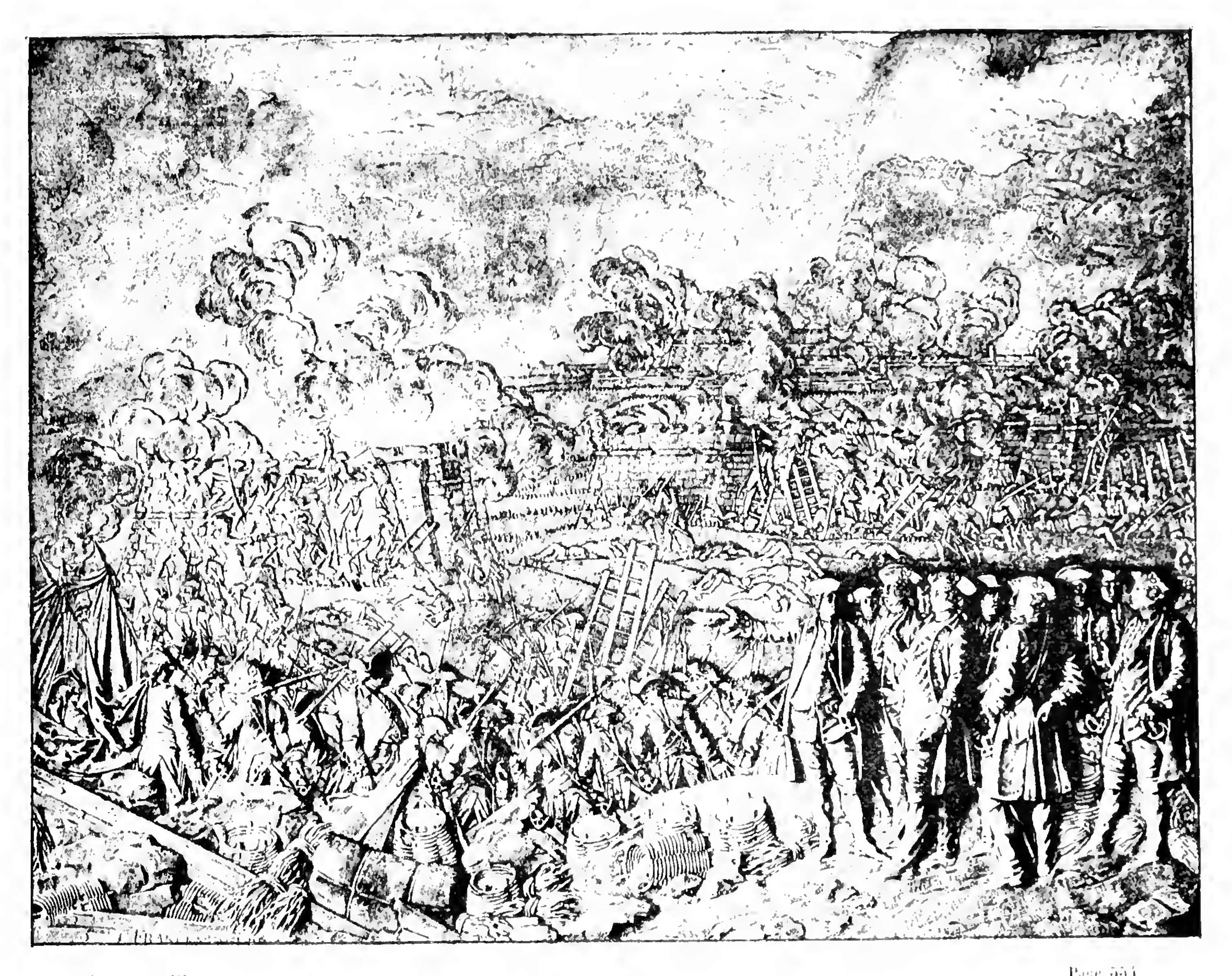


Planche XXVI

Page 554

SIÉGE DE PORT-MAHON

BAS-RELIEF PAR FRANCIN

le représentant dignement, si ce n'est les bas-reliefs dégradés que je viens de rappeler? Son bagage artistique est véritablement à Bordeaux. Donc, si Strasbourg ne possède nul souvenir de son enfant[1], c'est à bon droit que dans notre ville son nom ne pouvait être oublié, et c'est avec raison qu'un de nos maires, dans un de ses arrêtés très critiquables en certains points, a cependant fait acte de grande justice en désignant une de nos rues sous le nom désormais célèbre de Francin!

Charles MARIONNEAU,
Correspondant de l'Institut, membre non résident du Comité des Sociétés des Beaux-Arts, à Bordeaux.

PIÈCES JUSTIFICATIVES

EXPOSÉ GÉNÉRAL DES TRAVAUX D'EMBELLISSEMENT DE LA PLACE ROYALE DE BORDEAUX.

Mémoire sur les travaux de Lemoyne et de C. Francin, tant de ceux qui ont été faits que de ceux qui restent à faire pour l'achèvement et l'embellissement de la place Royale.

(Archives départementales, S. C., n° 1191.)

La ville de Bordeaux, pour signaler son zèle pour la gloire du Roy, forma le dessein, en 1728, de construire une place sur son port et d'y élever la figure de Sa Majesté, comme un précieux monument de son amour, de son respect et de sa soumission. En conséquence, les maire, sous-maire et jurats de cette ville prirent une délibération qui fut homologuée par arrêt du conseil, le 7 février 1730.

Le 9 janvier 1731, M. Gabriel, controlleur général des batimens du Roy, stipulant pour Mrs les sous-maire et jurats de la ville de Bordeaux, passa une police, à Paris, avec les srs Lemoine père et fils, seulpteurs ordinaires du Roy, par laquelle ils s'engagent, dans quatre ans, de livrer la statue équestre du Roy en bronze, conformément au devis du sr Gabriel,

[1] M. Massé (Henri), conservateur du Musée de Strasbourg, mort en 1863, a laissé un travail inédit sur les artistes alsaciens. D'après M. Massé, consulté il y a fort longtemps par un de nos amis, il n'existait aucune œuvre ni notices biographiques sur Claude Francin, dans toute l'Alsace.

pour toute fourniture quelconque et main d'œuvre moyennant la somme de 130,000 ᵗᵗ.

« Le 8 août 1733, fut posée la première pierre du pied d'estal dans « laquelle, au milieu du fondement, fut placée une pierre creuse dans « laquelle fut mis un coffre de plomb dans lequel étoit un autre petit « coffre de bois de cèdre, garni en dedans d'un satin bleu orné d'un galon « d'or et dans iceluy six médailles frapées à l'occasion de cette cérémo- « nie; l'une d'or et les autres d'argent, dont l'une de revers représente « l'édifice de la dite place et l'autre la statue équestre de Sa Majesté, sur « lesquelles il a été mis un petit matelas de la même étoffe, aussi orné « d'or et dessus une plaque de cuivre rouge sur laquelle étoient gravés les « noms de M. Boucher, intendant, ceux de Mrs les sous-maire, jurats, « procureur-sindic, secrétaire de la ville et celui de M. Gabriel [1]. »

La figure équestre de Sa Majesté fut placée sur un pied d'estal, le 19 août 1743, avec les mêmes cérémonies et la même solennité qu'en 1733. La ville fit aussi frapper des médailles à cette occasion [2].

La place Royale de Bordeaux, érigée au centre du port, est décorée de deux gros pavillons formant la tête de la place et d'un troisième pavillon, au fond de la dite place, d'un quay avancé dans la rivière, servant de promenade, et répétant la même étendue que les bâtimens qui y sont édiffiés. Les dits batimens sont décorés, au rez de chaussée, d'un soubassement percé d'arcades dont trois en avant corps pour chaque pavillon, au dessus d'un ordre ionique avec colonnes aux pavillons et pilastres de la même ordonnance pour tout le pourtour de la place embrassant un premier étage et une atique et couronné d'une balustrade. Les avant-corps sont terminés par des frontons triangulaires sur lesquels sont des bas-reliefs.

Le pavillon à droite est occupé par la Douanne; dans le fronton du côté de la place, est représenté Minerve qui protège les arts; dans celuy du côté de la rivière, Mercure qui favorise le commerce de la Garonne.

Le pavillon à gauche est occupé par la Bourse; dans le fronton du côté de la place, est représentée la Grandeur des princes; dans celuy du côté de la rivière, Neptune qui ouvre le commerce, et dans celuy du côté

[1] Pallandre (*Description historique de Bordeaux*, 1785, p. 178), reproduit à peu près textuellement ce passage, d'après, dit-il, le procès-verbal qui fut dressé à l'occasion de cette cérémonie. — Bernadau donne l'analyse écourtée du texte de Pallandre. (*Annales de Bordeaux*, p. 125.)

[2] La médaille frappée en 1733 fut gravée par Jean Du Vivier; elle reproduisait d'un côté la statue du Roi, par Lemoyne, et de l'autre la nouvelle place, par Gabriel. La médaille frappée dix ans plus tard, lors de l'inauguration de la statue équestre, porte, à l'avers, la tête de Louis XV, et, au revers, la statue sur son piédestal. Les initiales cursives sont probablement celles du graveur François Marteau.

de l'aile, en face du chateau Trompette, la jonction des deux rivières Garonne et Dordogne.

Le pavillon du fond de la place est occupé par des maisons particulières; dans le fronton est représenté la Libéralité.

Le pied d'estal de la figure équestre est décoré de deux cartels, l'un représentant les armes du Roy, du côté de la rivière, et l'autre les armes de la ville, du côté de la ville; de quatre trophées portant sur le soubassement représentant les quatres parties du monde : l'Europe, l'Asie, l'Afrique et l'Amérique.

Les deux bas reliefs aux longs pans du d. pied d'estal sont : du coté de la Bourse, la prise de Minorque, et du côté de la Douanne, la bataille de Fontenoy.

Ces bas-reliefs ne sont pas encore finis. (Ce récit est donc antérieur à 1765.) Aux deux faces du pied d'estal, du côté de la rivière et de la ville, il y a deux tables pour recevoir des inscriptions.

La sculpture et revêtissement en marbre du pied d'estal de la statue équestre a été faite par le s. Claude Francin, de l'Académie royalle de peinture et de sculpture de Paris, pour la somme de 46,000 #, sans y comprendre le marbre que la ville a fourny à ses depens.

Les bas-reliefs exécutés par le même artiste ont coûté 37,000 #.

La fonte de la figure équestre du Roy ayant manqué en 1739, les s. Lemoine, père et fils, sculpteurs du Roy, qui l'avoient entreprise à fort fait, furent hors d'état de continuer les travaux nécessaires pour achever ce monument. Il fut convenu qu'on reprendroit le dit ouvrage pour mettre la statue dans sa perfection, et que ces ouvrages seroient faits par œconomie.

Pour cet effet, il fut réglé que, pendant la durée de ces ouvrages, les sieurs Lemoine, père et fils, seroient payés de leurs soins à raison de 1,500 # chacun par année, ce qui a été exécuté depuis 1739 jusqu'en 1743 que la statue a été placée sur son pied d'estal.

Cette seconde refonte a coûté environ 150,000 # à la ville, quoi que faicte par œconomie.

Il reste encore a exécuter les figures des fontaines des perrons du quay de la place Royalle. Deux groupes en bronze, sur des piedestaux, formeront ces fontaines, les figures de dessus ayant onze pieds de proportion, qui est la grandeur de la figure qui représente le Roy à l'équestre. L'une de ces figures représentera le fleuve de Garonne et l'autre la rivière de Dordogne, chacune accompagnée d'un enfant et attributs qui les caractérisent, les deux figures représentées dans des attitudes où elles semblent venir admirer le Roy, dont la ressemblance est sur leurs bords; au dessous des figures, sur le devant du pied d'estal, un placage de bronze ou coquillage d'où sortira l'eau des fontaines.

Ces deux groupes coûteront à la ville cent mille livres environ[1].

1751, 21 août.

Mémoire des ouvrages de sculpture en pierre de Taillebourg faits à la place Royale de Bordeaux, suivant les ordres de monseigneur de Tourny, intendant de justice, police et finance de la généralité de Bordeaux, et suivant les devis et dessins de monsieur Gabriel, premier architecte du Roy et inspecteur général des batimens de Sa Majesté et directeur des ouvrages de la même place Royale de Bordeaux, par Verberckt, sculpteur ordinaire des batimens du Roy et adjudicataire des mêmes ouvrages, conformément à l'adjudication passée à l'Intendance, le 12 août 1733. Les dits ouvrages faits depuis les premiers mémoires réglés par monsieur Gabriel (le père), le 11 septembre 1740, et dont le travail a été repris dans le mois de juillet mil sept cent quarante huit et fini le 17 août 1751 (par Gabriel le fils); le tout, suivant le certificat de monsieur Portier, inspecteur des travaux de la place Royale de Bordeaux.

Premièrement :

Avoir fait trois frontons, dont deux au pavillon du coté de la Porte du Chapeau Rouge, et le troisième à la Bourse. A deux mille six cens livres chaque fronton, suivant le prix de l'adjudication, fait pour les trois frontons, ensemble la somme de sept mille huit cents livres, cy. 7,800 #.

Plus, six grands trophées d'armes, composez de corselets et d'autres ustensiles de guerre, chaque trophée à 600 # chacun, suivant le prix de l'adjudication, fait, pour les six, la somme de trois mille six cents livres, cy . . . . 3,600 #.

Plus, deux autres trophées plus petits, enrichis de boucliers, carquois et branches de palmes, à quatre cents livres chaque, suivant le prix de l'adjudication, font pour les deux la somme de. . . . . 800 #.

Plus, avoir fait au dessus de la porte de la Bourse, les armes du Roy, formés et placés dans un cartouche surmonté d'une couronne royale et entourés de trois colliers des ordres de Sa Majesté avec des branches de palmes. Le pareil morceau, qui est au dessus de la porte de la Douanne, a été réglé dans le premier mémoire la somme de 500 #, quoique le prix, suivant l'adjudication, ne dut ètre que de 250 #, et ce, parce

A reporter. . . 12,200 #.

[1] Les ouvrages, dont il est ici question, ne furent pas exécutés.

Report. . .	12,200 ₶.
que le prix étoit trop faible et à cause des modèles qui en ont été faits. Évalué donc tout ce morceau des armes du Roy à 500 ₶ comme le dessus de la porte de la Douanne, cy. . . .	500 ₶.
Plus, avoir fait au dessous des armes du Roy, sous le fronton sur la croisée atique, un trophée à 45 ₶, suivant l'adjud[on], cy.	45 ₶.
Plus, au pavillon avoir fait deux croisées ovales, lesquelles sont ornées par des groupes d'enfants, avec des agraffes, des palmes et des festons, à 660 ₶ chacune, suivant le prix de l'adjudication fait pour les deux, tout à fait semblable, la somme de.	1,320 ₶.
Plus, avoir fait quarante chapiteaux et demi de pilastres, tous d'ordre ionique, lesquels sont composés de volutes ornés de chûtes et enrichis d'oves, à 65 ₶ chaque chapiteau, suivant le prix de l'adjudication fait pour les susdits quarante chapiteaux et demi parfaitement semblables, la somme de (*sic*)	2,430 ₶.
Plus, avoir fait aux croisées attiques trente deux agraffes à 25 ₶ chacune, suivant le prix de l'adjudication, fait pour les trente-deux susdites agraffes tout à fait semblables, la somme de	800 ₶
Plus, avoir fait aux mêmes croisées attiques quatre-vingt consolles à 22 ₶ chacun, suivant le prix de lad. adjudication, fait pour les quatre-vingt consoles entièrement semblables la somme de.	1,760 ₶.
Plus, avoir fait quarante-six testes sur les croisées du rez de chaussée a quarante-cinq livres chaque, suivant le prix de l'adjudication, fait pour les 46 testes la somme de. . .	2,070 ₶.
Plus, avoir fait soixante-cinq vases qui sont placés sur les pieds d'estaux de la balustrade à 75 ₶ chaque, suivant le prix de l'adjudication, fait pour les 65 vases la somme de. .	4,875 ₶.
Plus, il a été passé, dans le précédent mémoire une somme de 660 ₶ pour les voyages de Verberckt et ses compagnons, il espère que ces Messieurs voudront bien icy passer une pareille somme pour les voyages du sieur Francin et ses compagnons, qui ont fait autant d'ouvrages qu'il en avait été faits et employés dans le premier mémoire, tous ces frais ayant été considérablement multipliés à cause de l'intervale qu'il y a eu de huit années entre les premiers et ces derniers ouvrages faits à la place Royale de Bordeaux.	660 ₶.
Total.	26,660 ₶.

Sur quoi receu acompte au 21 août 1751, la somme de vingt un mille livres.

(Archives départementales, S. C., n° 1191.)

Je soussigné Claude Francin, sculpteur, académicien de l'Académie royale de Paris, de peinture et de sculpture, promet et m'engage envers Mgr l'Intendant et Messieurs les jurats de faire, parfaire, et mettre en place partout le mois de novembre de l'année mil sept cent cinquante six, ou tout au plus loin dans l'année suivante, toute la marbrerie généralement quelconque du revetissement du piédestal, des marches et palier au bas dud. piédestal de la statue équestre du Roy de la place Royale de Bordeaux, comme aussi de faire toute la sculpture qui y doit être, scavoir, au milieu des faces des bouts, les armes du Roy, du côté de la rivière, accompagnées de plusieurs ornemens, et les armes de la ville du côté de la ville, aussi accompagnés de plusieurs ornemens, lesd. armes d'environ six pieds de largeur sur environ six pieds de hauteur, quatre consoles aux angles dud. piédestal avec chutes en feuille de chesne, au dessous desd. consoles et quatre trophées d'armes sur les angles du soubassement, de chacun environ de cinq pieds six pouces de hauteur sur environ six pieds de largeur et de faire toute lad. marbrerie conformément au modèle qui a été faite sur le moyen dud. piédestal et suivant les desseins et profils qui seront donnés par M. Portier, de tailler, polir et poser le tout proprement avec les plus petits joints qu'il se pourra, de traitter avec goût et suivant l'art, tous les morceaux de sculpture cy-dessus expliqués et de faire en grand tous les modèles en plâtre pour lad. sculpture, que je n'exéuteray qu'après qu'ils auront été agrées par Mgr l'Intendant et Messieurs les jurats; pour l'exécution desquels ouvrages je fourniray tous bons ouvriers et capables que je payeray à mes frais : équipages, bois, cordages, voitures, outils, plâtre pour les modèles, pattes nécessaires pour arrèter lesd. marbres et généralement tout ce qu'il convieudra pour les mettre à leur entiere perfection. Je m'engage encore de faire et mettre en place quatre figures de pierre, avec attributs, de six pieds de proportion, représentant des sujets convenables aux endroits et de les bien traitter avec goût et suivant l'art de sculpture, après que les modèles en auront été agrées par Mgr l'Intendant et Messieurs les jurats, pour tous lesquels ouvrages il me sera payé, par la ville, la somme de quarante-six mille livres, à fur et à mesure qu'ils avanceront, bien entendu toutefois que le marbre nécessaire aud. revètissement et les blocs de pierre pour les quatre figures me seront fournis par la ville.

Fait double à Bordeaux, le.. ..

Ce marché ne porte point de date et n'est qu'une copie de celui de Francin, qui peut-être n'était pas complètement de sa main, mais seulement signée de lui. Les dates 1754 et 1756, mises en marge de ce marché, paraissent concorder avec celle de l'achèvement annoncé.

(Extrait des Archives départementales. Fonds de l'Intendance, S. C., nº 1191.)

Mémoire à quoy pourroit monter à peu près la dépance qu'il faudra faire pour l'execution du bas-relief à faire au pied destal de la place Royalle.

Premièrement :

Pour le voyage de deux ouvriers qu'il faudra faire venir de Paris à 150 # chacun, cy	300 #
Plus, pour leurs journées lespace de quatre années et qui commencerons selon luzage le jour de leur départ de Paris.	16,536 #
Plus, pour la nature de l'homme pour faire les modelles, évalué à peu pres à	500 #
Plus, pour l'étude des chevaux aussy d'après nature évalué à	600 #
Plus, pour la terre pour faire les modeles, cy	200 #
Plus, pour deux fonds en bois de la grandeur du marbre du pied destal pour travailler les deux modelles	200 #
Plus, pour les échaffauts et les planches, pour faire une petite loge pour se renfermer lors du travail, évalué le tout ensemble à	200 #
Pour la consommation des outils d'acier évalué à.	600 #
Total	19,136 #

OBSERVATIONS.

Je ne peux au juste fixer la dépance cy dessus, estant indécis sur le plus ou le moins, sur certains articles.

J'ai l'honneur d'observer aussi que les bas-reliefs sont d'une grandeur un peu extraordinaire; et joze assurer avec certitude que dans les édiffices de Paris et de Versailles il ni en a pas daussi grands, conséquament qu'il faudra plus de temps et détude pour les faire.

Ces sortes d'ouvrages nétant pas fréquent, il faut y porter un attention qui devient dautant plus difficille par la grande quantité de chevaux qui devront y être representéz, et que létude sur les chevaux nest pas si en uzage que celle de l'homme.

Dans le present mémoire nest point compris le voyage que j'ay fait à Paris, de l'ordre de messieurs les jurats pour aller à Choisy-Leroy dessigner, daprès le tableau original de la bataille de Fontenoi, la coppie qui est en cette ville; la dépance que jay fait, soit à Paris et Choisy, pendant le temps quil ma falù pour faire la coppie du dessein; 200 # que jai payé a mons^r Parrousel pour mavoir aydé à le faire[1]; le port de Paris ici tant de ce dessein que de celluy de la prise de Minorque[2] dont je me chargeay; les chassis et les toiles où sont colés lesd. desseins.

On voit, par ce que jay l'honneur dobserver, le profit que je peux retirer d'un ouvrage aussi délicat et d'une aussi grande haleine qu'est celui-ci.

Il seroit bon que cet ouvrage se décidat tandis que Mgr le maréchal est ici parce que je pourois commancer les modèles et les lui présenter, et qu'au cas qu'ils ne fussent de son goût, il pourroit donner lidée plus naturelle des chozes, qui se sont passées sous ses yeux, et pour lors on pourroit travailler avec plus de précision.

J'ai aussi l'honneur dobserver, dans un mémoire, dernièrement présenté, que javais arretté des ouvriers lors de mon dernier voyage à Paris, il se pourroit bien que, comme je les fais attendre depuis ce temps ils ont pris leur essort pour ailleurs, et comme je les avais choisis sur un grand nombre d'autres, comme étant les mieux entendus dans ces sortes d'ouvrages, je seray obligé, dans le cas qu'ils est pris leur party, de faire un second voyage pour en choisir moi-même, ne voulant pas courir le risque d'en faire venir, desquels je ne pourrois pas me servir et obligé de leur payé leur retour à Paris.

(Archives départementales de la Gironde. Lettre C, n° 1177-1178.)

[1] La famille Parrocel a fourni plusieurs artistes de talent. Il s'agit ici de Charles Parrocel, né à Paris en 1688, mort dans la même ville, le 24 mai 1752, qui obtint d'abord des succès aux concours de l'ancienne École académique en 1731 et 1732, et qui fut à Rome, où il dut connaître Francin. De retour en France, Parrocel se consacra à la représentation des scènes de batailles; il prit la résolution de servir dans la cavalerie et de faire plusieurs campagnes, afin de mieux étudier les mouvements et les évolutions militaires. En 1744 et 1745, Parrocel fut chargé d'accompagner le Roi et de peindre ses conquêtes en Flandre (*Archives de l'Art français*, 1858. — F. VILLOT, *Notice du Louvre*; LE CARPENTIER, *Galerie des peintres célèbres*.) C'est vers 1750 que Francin dut aller à Choisy-le-Roi dessiner le tableau de Parrocel.

[2] Minorque n'est point le vrai nom de la bataille, c'est une des îles Baléares où se trouve Port-Mahon, chef-lieu de l'île, qui fut assiégé par le duc de Richelieu en 1756.

Dans le bas-relief de la bataille de Fontenoy se remarque, au premier plan, à gauche, à moitié caché par la croupe des chevaux, une petite figure en buste dont je ne m'explique pas la présence, si ce n'est comme un souvenir personnel du sculpteur.

XXVIII

DOCUMENTS INÉDITS SUR JOSEPH-CHARLES ROËTTIERS GRAVEUR GÉNÉRAL DES MONNAIES DE FRANCE

INVENTAIRE APRÈS DÉCÈS ET TESTAMENT DE L'ARTISTE (1775-1779)

A la session du mois de mai 1888, notre confrère, M. Victor Advielle, membre de la Société Arlésienne des Amis des Arts et correspondant du Comité, nous a communiqué une notice fort intéressante sur les Roëttiers, graveurs généraux des Monnaies de France, graveurs particuliers de la Monnaie de Paris et orfèvres.

Nous n'avons pas à revenir sur ce travail très consciencieusement fait, auquel l'auteur a joint de nombreuses copies de titres et bon nombre de pièces justificatives; mais un heureux hasard nous ayant fait retrouver un titre complètement inédit et le testament de l'artiste, nous sommes heureux aujourd'hui de le porter à votre connaissance, espérant qu'il mérite de venir s'ajouter aux nombreux documents recueillis et mis en lumière à une de nos dernières réunions par M. Victor Advielle et publiés dans le volume consacré à notre douzième réunion, pages 449 et suivantes.

L'acte que nous avons l'honneur de vous communiquer aujourd'hui est un inventaire fait après le décès de M. Joseph-Charles Roëttiers, le vendredi 19 mars 1779, en l'étude de Me Trubert, notaire à Paris.

Ce manuscrit volumineux, comptant quatre-vingt-six pages, mérite tout au plus une analyse de quelques lignes. En dehors de sa date, du nom du notaire chez lequel l'acte a été passé, nous ne trouvons guère dans l'inventaire de Joseph Roëttiers qu'un aperçu

sommaire sur sa situation de fortune à l'époque de sa mort. C'est peu, assurément, mais lorsqu'il s'agit d'artistes français, les moindres renseignement peuvent être utiles.

Disons d'abord que la pièce qui nous occupe a été dressée à la requête de dame « Jeanne Hermant, veuve en premières noces de « Philippe Chefdeville, écuyer, et en secondes, de Joseph-Charles « Roëttiers, chevalier, conseiller du Roy, doyen de son Académie « de peinture et sculpture, ancien graveur général des monnayes « et chancellerie de France, avec lequel elle était non commune « de biens aux termes d'un contrat de mariage passé devant maître « Angot, qui en a la minute, et son confrère, notaires à Paris, le six « novembre mil sept cent cinquante trois, demeurant à Paris rue « des Tournelles, paroisse S[t] Paul, assisté de M[e] Pierre Verger, « procureur au Châtelet de Paris et demeurant rue de Gevres, « paroisse Saint-Jacques de la Boucherie ».

Ce titre est long, presque solennel. Que ne tient-il tout ce qu'il semble promettre !

Un inventaire après décès a son plan tracé d'avance. Il n'appartient pas à l'officier public de s'y soustraire. La garde-robe du décédé se réclame de l'attention du notaire, maigre sujet pour les amateurs d'art. Qu'importe? Ce n'est pas l'habit qui fait l'homme, mais il faut en convenir cependant, l'habit n'est pas chose indifférente dans la vie sociale. De quelles pièces s'habillait Roëttiers? l'étoffe de ses vêtements était-elle somptueuse? Nous apprendrons, par la nomenclature que nous promet le tabellion, quel rang tenait l'artiste parmi ses contemporains.

Dans une chambre au second étage au-dessus de l'entresol, ayant vue sur la rue, le notaire Trubert enregistre, premièrement, des habits de *velours* cramoisi, à boutons d'or, et de *velours* cannelé mordoré, à boutons et tresses d'or, et d'autres en *lustrine* fond cerise à petits bouquets blancs, et en *camelot* gris galonné et à boutons d'argent, et de *calmande* verte à boutons et rubans de soie. Nous trouvons ensuite un habit de velours noir, un autre de *ratine* couleur de tabac d'Espagne, doublé de velours noir, à boutons d'or, puis encore un habit en velours *ciselé* cerise et noir, avec surtout de drap gris à polonaise de soie, un habit de tricot de laine à boutons et galons d'or. Ce n'est pas tout, une redingote d'*espagnolette* grise avec surtout de *musulmant* couleur de capu-

cine et polonaise de soie de même couleur, doublé d'une *fourrure* de martre, deux habits et deux vestes de drap noir, un habit et une veste de *raz de Saint cir* noir, et enfin une veste de drap d'or brodée en paillettes d'argent, plus une autre veste de satin cramoisi broché en or, garnie de tresses et boutons d'or, puis un vêtement moins voyant de satin gris, mais toujours broché en or et garni aussi de tresses et boutons d'or, et une veste en *sirsacas* de l'Inde, fond blanc, broché en soie, or et argent.

Passons la longue description des « habits, vestes et culottes » en droguet et en drap de couleurs sombres, presque toujours ornés de ganses, de tresses et de boutons de métal, le tout prisé ensemble la somme de *quatre cents quatre-vingts livres.*

Voici maintenant les accessoires : bas de soie blanche, de soie grise, de soie noire; gants de castor, chapeaux galonnés d'or et autres à mettre sous le bras, et vingt-quatre paires de souliers, le tout prisé *vingt et une livres !*

Des pièces plus modestes s'ajoutent à celles que nous venons d'énumérer, mais la toilette d'intérieur, voire la toilette de nuit de notre artiste graveur, ne serait pour nous d'aucun secours, tout au plus oserai-je signaler les bonnets et coeffes de nuit garnies de mousselines, de baptiste et de toile de Hollande, les pièces d'estomac et les *camisolles;* enfin, les robes de chambre et manteaux de chambre et de lit en *indienne rayée fond sablé, violette,* à *fleures,* et même écarlate!

La valeur totale de ces objets est fixée à la somme modeste de *quatre vingt-treize livres !*

Joseph-Charles Roëttiers était un sage. L'habile orfèvre était peu friand des bijoux, pour son propre usage; les objets en métal précieux sont rares dans sa demeure; on y trouve cependant un petit nécessaire, garni d'argent, des boucles à souliers et de jarretières en argent, puis un *coutau* à lame d'acier et manche d'ivoire; une tabatière de *carton* doublée d'écaille avec médaillon en or; une paire de lunettes avec étui en chagrin, deux tabatières de racine, des couteaux de chasse, une épée de deuil, trois bâtons de *mareschaux* de logis aux armées du Roy, avec cuivre; deux épées à gardes, crochets et bouts d'acier ciselé et une autre en argent doré. Cannes de jonc à pomme d'or et à pomme d'acier garnies de dards. Une montre à répétition dans sa boite d'or, des boutons de

manches et une bague cornaline gravée d'un antique. Prisé le tout. . . . . 148 livres.

Quant aux biens de sa femme, ils étaient évalués, lors du mariage de Roëttiers, à la somme de dix-huit mille livres; plus les biens de ladite future épouse ont aussi été déclarés consister dans les meubles meublants, ustensiles de ménage, linge, vaisselle d'argent, bijoux et diamants, qui lui avaient été vendus par ledit sieur Roëttiers, par contrat passé devant Mᵉ Angot et son confrère le dix novembre mil sept cent cinquante-trois. La femme de Roëttiers avait en outre en argent comptant, lors de son mariage, six mille livres, plus deux billets de la Loterie Royale et deux actions de la Compagnie des Indes, en deux cents quatre-vingt-dix livres de rentes perpétuelles sur les *Aydes* et Gabelles, et en plusieurs autres parties de rentes viagères et tontines constituées sur les revenus du Roy et sur la Compagnie des Indes.

Telle est la substance de l'inventaire de Joseph Roëttiers.

Une pièce plus importante peut-être, et en tout cas plus brève, mérite de trouver place ici. C'est le testament de l'artiste, que M. Advielle n'a pas joint à son remarquable travail. Nous en transcrivons littéralement le texte :

« Testament et codicile de M. Joseph-Charles Roëttiers, chevalier, conseiller du Roy, graveur général des monnoyes. Déposé à Mᵉ Trubert, le 15 mars 1775.

« Cecy est mon testament olographe. Je supplie mon Dieu, mon créateur, de macorder la Beatitude Eternel.

« Je donne et legue à chaqu'un de mes trois domestiques, la somme de cinquante livres par chaque année, qu'il y a qu'ils sonte à mon service au-dessus de leur gages, les quels cinquante livres, il ne pouront exiger, moiennant les interêst au denier vingt jusqu'au rembour, que mon légataire univercele ci-après nomé, aura la faculté de leur faire le remboursement du fond a ces bons point et aisement, lesquels dons et lesgs ne seront exigibles que l'année d'après qu'ils leur seront échus. Je nome pour executrice de mon présent testamant, dame Jeanne Hermant mon épouse, que je prie de me rendre ce dernier cervice.

« Je fais mon légataire univercel, Monsieur Jean Roëttiers, fils

de Monsieur André George Roëttiers, mon neveu, et par concequant mon petit neveu.

« Je revoque tous les testaments par moi fait avant le présent auquel seul je m'arete comme contenant mes dernières volontés, fait à Paris ce dix décembre mil sept cent soixante et quinze.

« J. C. Roettiers. »

« Cecy est mon codicile :

« Je veux que nonobstant le legs univercel par moi fait au fils du S[r] André George Roëttiers par mon testamant, ledit sieur André George Roëttiers ait l'usufruit et jouissance du dit legs universel, jusqu'à son décès et que le fils n'en profite qu'après la mort de son pèrre, comme aussi qu'arivant le décès du fils du dit sieur André George Roëttiers avant le mien, le dit legs univercel tourne au proffit du sieur Jean Roëttiers de la Chauvinerie, l'usufruit reservé comme dessus au dit sieur André George Roëttiers, le tout sans porter atteinte aux avantages que j'ai fait à demoiselle Jeanne Hermant, mon épouse, par notre contrat de mariage à Paris, ce trente un may mil sept cent soixante dix-sept.

« J. C. Roettiers. »

Il résulte des lignes qui précèdent, quelques détails biographiques sur Joseph Roëttiers que nos devanciers n'ont pas mis au jour. Il appartient au Comité des Sociétés des Beaux-Arts de décider si ces renseignements sont de nature à être communiqués en séance aux délégués des départements qui vont tenir à Paris leur quatorzième session.

Tancrède Abraham,

Vice-Président de la Société des Arts réunis de la Mayenne, Conservateur du Musée, Correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts, à Château-Gontier.

XXIX

LES JACQUES

SCULPTEURS RÉMOIS DES SEIZIÈME, DIX-SEPTIÈME ET DIX-HUITIÈME SIÈCLES.

Les œuvres des artistes sont celles qui frappent le plus vivement l'imagination populaire : le souvenir qu'elle en garde se perpétue longtemps après la mort de leurs auteurs et survit à la destruction des œuvres elles-mêmes. Mais la légende s'empare bientôt des uns et des autres, une confusion s'établit entre les époques, entre les œuvres et entre les maîtres : le seul moyen de débrouiller le chaos en reconstituant l'histoire, c'est de recourir aux sources, de remettre en lumière les documents contemporains.

Telle est la tâche qu'ont entreprise de nos jours, au sujet de la famille des Jacques, célèbres sculpteurs et statuaires rémois, plusieurs amateurs et érudits distingués, notamment MM. Louis Paris, Max. Sutaine et Ch. Loriquet. Ce dernier surtout, ancien bibliothécaire de Reims, interrogea les archives des greffes, les minutes de notaires, les registres de l'état civil, et forma un dossier qui figure dans une étude d'ensemble sur les *Artistes rémois*[1]. C'est une série de documents puisés aux mêmes endroits, dus aux mêmes recherches, que nous mettons au jour de notre côté pour répondre à la curiosité du public, non moins qu'aux investigations qui ont lieu, en France et en Italie, au sujet de la vie et des travaux des Jacques[2]. Cette notice sera loin de satisfaire à toutes les questions et de combler toutes les lacunes ; du moins

[1] L'introduction de cette étude a été seule publiée dans les *Travaux de l'Académie de Reims,* t. XXXVII et XLIII. Les pièces inédites sont restées entre les mains de la famille de M. Ch. Loriquet, décédé en 1889, et pourront, dans l'avenir, faire l'objet d'une très utile publication.

[2] En 1889, demandes de renseignements de la part de M. L. Courajod, l'un des conservateurs de la Sculpture française au Louvre, et de la part de M. Geffroy, membre de l'Institut, directeur de l'École française de Rome.

elle servira de nouveau jalon, de point de repère en vue d'un complet éclaircissement. Sans aborder les faits déjà connus, à propos desquels nous renvoyons à une bibliographie placée à la fin de l'Appendice, sans entamer non plus de dissertations approfondies, ni d'hypothèses encore hasardées, nous produisons des textes relatifs, les uns à l'existence de quatre sculpteurs du nom de Jacques, les autres à l'exécution de plusieurs de leurs œuvres, principalement au sein de leur ville natale.

I

BIOGRAPHIE DES JACQUES.

Les Jacques ne sont point des frères, comme on l'a répété tant de fois sans preuves, ce sont des enfants qui succédèrent chacun à leur père, tour à tour héritiers, sinon d'un égal talent, au moins d'un même amour pour une profession qui n'était ni sans gloire, ni sans profit. Le premier que nous connaissions fut le plus illustre : c'est Pierre Jacques, artiste de la Renaissance, sous les règnes des derniers Valois, décédé en 1596. Le second fut Nicolas Jacques I[er], artiste des époques de Henri IV et de Louis XIII, mort en 1649. Le troisième fut François Jacques, qui aurait pu être un artiste du grand style Louis XIV s'il n'avait péri en 1664, victime d'un accident dans l'exercice de son travail, en pleine maturité de talent. Le quatrième, Nicolas Jacques II, reçu maître en 1678, reste pour nous le moins connu, quoiqu'il soit le plus récent, ayant terminé sa carrière en 1726 sans laisser d'œuvres saillantes.

A défaut d'une biographie véritable de ces quatre personnages, précisons les dates de leur vie et les renseignements découverts sur chacun d'eux.

§ 1[er]. — *Pierre Jacques* († 1596).

En ce qui concerne Pierre Jacques, il importerait d'abord de le dégager d'un rapprochement, aussi singulier que douteux, résultant d'un passage de Blaise de Vigenère. Il s'agit dans ce passage, fort peu intelligible d'ailleurs, d'un maître Jacques, natif d'Angoulême, dont les œuvres eurent une haute réputation en Italie.

Il peut y avoir dans cette appréciation, malgré l'invraisemblance d'un concours avec Michel-Ange, certains traits authentiques du Jacques rémois; mais, dans l'impossibilité où nous sommes de faire la part de la vérité, nous rapportons le texte entier, sans en discuter plus avant la portée.

Voici le jugement sur Jacques, natif d'Angoulême, écrit par Blaise de Vigenère :

« Iean Goujon estoit plus versé en l'imagerie (que les deux du Cerceau)... Mais le plus excellent imagier François, tant en marbre qu'en fonte : i'excepteray tousiours un maistre Iacques natif d'Angoulesme, qui, l'an 1550, s'osa bien parangonner à Michel l'Ange pour le modelle de l'image de S. Pierre à Rome, et de faict l'emporta lors par-dessus luy au iugement de tous les maistres, mesme italiens. Et de luy encore sont ces trois grandes figures de cire noire au naturel, gardées pour un très excellent ioyau en la librairie du Vatican, dont l'une monstre l'homme vif, l'autre comme s'il estoit escorché, les muscles, nerfs, veines et artères et fibres, et la troisiesme est un *Skeletos,* qui n'a que les ossements avec les tendons qui le lient et accouplent ensemble. Plus un *Automne* de marbre qu'on peult veoir en la grotte de Meudon, si au moins il y est encore, car ie l'y ay veu autresfois, ayant esté faict à Rome, autant prisé que nulle autre statue moderne, le plus excellent doncques sculpteur François, ny autre deçà les monts, a esté maistre Germain Pillon, décédé l'an 1580[1]. »

La seule mention authentique d'un contemporain sur Pierre Jacques est celle que nous devons au célèbre antiquaire rémois Nicolas Bergier, l'auteur des *Grands chemins de l'Empire,* juste appréciateur du mérite de son compatriote : « M. Pierre Jacques, écrivait-il en 1611, natif de nostre ville, y décéda l'an 1596; ses œuvres qui se voyent et en Italie et en France, seront à jamais en admiration à la postérité pour estre des plus parfaites en leur

[1] *La suite de Philostrate,* par Blaise DE VIGENERE, Bourbonnois. Paris, Abel Langellier, 1597, in-4°, f° 120. — Le même passage dans *Les images ou tableaux de platte peinture des deux Philostrates, sophistes grecs, et ses statues de Calistrate...* Paris, S. Cramoisy, 1637, p. 855. — Sur Jacques d'Angoulême et sa réputation légendaire, voir une notice lue à la réunion des Sociétés des Beaux-Arts en 1890, par M. Émile Biais, correspondant du Comité à Angoulême : *Les artistes angoumoisins, depuis la Renaissance jusqu'à la fin du dix-huitième siècle.*

espèce. » On trouvera plus loin la page de Bergier, entièrement consacrée à l'éloge des Jacques; elle est surtout précieuse parce qu'elle nous atteste les travaux de Pierre Jacques en Italie, ce qui concorde pleinement avec l'existence de dessins nouvellement découverts, qui rendent évident et indubitable son séjour à Rome, en 1570 et en 1577. Ce point sera prochainement éclairci et avantageusement démontré pour la gloire de nos artistes français de la Renaissance [1].

La lacune véritablement fâcheuse, c'est l'absence totale de renseignements sur la date de la naissance de Pierre Jacques [2]. Il en résulte une impossibilité absolue de se prononcer en sa faveur au sujet de l'attribution qui lui est généralement faite d'une œuvre capitale : les *Statues des Pairs de France* et le groupe de *Saint Remi catéchisant Clovis*, superbes ornements de l'ancien tombeau de saint Remi détruit en 1793, qui furent replacés en 1847 autour du tombeau réédifié sur les dessins de M. Brunette [3]. Comme nous l'établirons plus loin, la construction de l'ancien tombeau avait eu lieu de 1533 à 1537, par les soins de Robert de Lenoncourt, abbé de Saint-Remi [4]. Or Pierre Jacques, décédé en 1596, ne pouvait être âgé au moment de ce grand travail que de treize à dix-huit ans au plus, étant vraisemblablement né de 1516 à 1520. Il était trop jeune en 1533 pour être choisi comme le statuaire du célèbre mausolée, et même pour y avoir travaillé avant son achèvement,

[1] Ce travail vient de paraître, et offre le plus grand intérêt pour l'Art français en général, et en particulier pour la biographie des Jacques. Il est intitulé : A. Geffroy, *L'album de Pierre Jacques de Reims.* Dessins inédits d'après les marbres antiques conservés à Rome au seizième siècle. Extrait des *Mélanges d'archéologie et d'histoire,* publiés par l'École française de Rome, t. X. Rome, impr. de la Paix, Philippe Cuggiani, 1890, in-8° de 68 pages, avec trois dessins dans le texte et trois planches héliographiques à la suite. Ce très précieux album inédit appartient à M. Hippolyte Destailleur, l'architecte bibliophile bien connu des amateurs d'Art.

[2] Leféron ne la précise pas plus que Bergier. « Jacques, dit-il, natif de Reims, qui vivoit sous le règne de Henri III, auroit fait fortune à la cour, s'il eût eu moins de zèle et d'affection pour sa patrie. » *Introduction à l'histoire de Reims,* p. 246, ms. de la Bibliothèque de Reims.

[3] On a conservé aussi du mausolée primitif deux chapiteaux en albâtre, déposés au Musée. (*Catalogue du Musée de Reims,* 1881, p. 320.)

[4] *Le Tombeau du grand saint Remy,* par D. Guill. Marlot. Reims, 1647, p. 139. — *Anciens et nouveaux Tombeaux de saint Remi,* par J.-J. Maquart, 4 pl. in-f°. Reims, 1847

en 1537. Autrement, il faudrait dire que ces statues sont l'œuvre de son enfance.

On peut admettre que notre artiste soit mort dans un âge avancé, vers quatre-vingts ans, je suppose, mais il ne faut pas lui supposer une longévité supérieure, car il séjourna en Italie en 1570 et en 1577, il eut un fils en 1573 de sa femme Didière, un autre fils encore après, et nous le retrouvons, en 1590, marié à une seconde femme, Antoinette La Caille. En outre, il fit à Saint-Pierre-le-Vieil, en 1583, treize ans avant sa mort, un autel trop important pour qu'on puisse le supposer à cette date âgé de plus de soixante-dix ans. En 1590, six ans avant sa mort, il taillait les bois des armoiries qui devaient être moulées sur les pièces d'artillerie de la ville. Tout indique donc que la période d'activité de Pierre-Jacques s'étend de 1540 au plus tôt à 1590. Il aurait pu à la rigueur travailler comme débutant, en 1541, aux figures du retable des Apôtres encore existant à la cathédrale de Reims, et qui lui sont généralement attribuées. Malheureusement aucun traité n'existe pour attester et fixer sa part dans ce travail d'un bel ensemble. Il figure pour la dernière fois, en 1595, sous le titre de maître imagier, comme exécuteur du testament de la veuve de Jean Le Gendre, maître maçon, probablement son ancien associé, mais on ne voit nulle part son nom cité au delà. Il finissait à cette époque sa carrière déjà longue, plein de jours et en possession d'une renommée dont ses descendants jouirent plus d'un siècle après lui.

Il y avait aussi à Reims, en même temps que le sculpteur Pierre Jacques, un menuisier et imagier du nom de Jacquet, mais nous pensons qu'il n'y avait entre eux aucune parenté [1].

[1] 1560, 8 juillet. « Jehan Jacquet, menuisier et ymaigier, dem[t] à Reims, vend à Nicolas Tuillier, tailleur de pierre, dem[t] à Reims ès faubourgs de porte Chacre, les meubles cy après (*meubles, linges, ustensiles...*) : 5 establiers de bois de chesne et noyer, servant au mestier de menuisiers, deux formes de bois de chesne servant audit mestier, 120 pièces de utilz, tant haches, marteaulx, herminettes, que autres servans audit mestier de menuisier et ymagier. . . moy[t] 80 liv. tourn. » — 8 juillet. « Ledit N[as] Thuillier, tailleur de pierres, baille à louage audit Jehan Jacquet, menuisier et ymagier... tous les meubles cy après déclarés... pour 3 ans moy[t] 60 sols tourn. par an. » (Minutes de Jean Rogier, notaire à Reims.) — Sur cet artiste, auquel M. Ch. Loriquet attribue les superbes portes du préau de Notre-Dame, en présumant qu'il est un frère de Pierre Jacques, nommé Jehan Jacques, voir le *Catalogue du Musée de Reims,* 1881, p. 344-345.

§ 2. — *Nicolas Jacques Ier* († 1649).

Le second des sculpteurs Jacques naquit vers 1578 probablement, puisque nous le voyons tailler la figure de Louis XIII en 1610, épouser Jeanne Massy vers 1615, et mourir en 1649. En 1614, il séjournait à Notre-Dame de Liesse; il se fixa à Reims dès son mariage, et demeurait à sa mort sur la Couture, dans une maison qui avait pour enseigne : *A l'Albanois*. Il eut trois filles qui lui survécurent, Claude, Jacquette et Jeanne, qui avaient épousé les trois frères, Pierre, Louis et Jean Bourlette. Son fils et successeur, François Jacques, était encore mineur, âgé de vingt ans environ au moment de son décès, et il eut pour curateur Nicolas Chastelain lors de la vente de la maison paternelle.

Les traités passés pour l'exécution d'œuvres d'art par Nicolas Jacques Ier sont très nombreux : parmi ceux que nous avons retrouvés, signalons en 1626 le tabernacle des Carmes de Reims, en 1628 le devant d'autel de l'abbaye de Notre-Dame du Trésor en Normandie, en 1634 la figure équestre de Louis XIII au fronton de l'Hôtel de ville de Reims, en 1636 les statues des Apôtres du chœur de Saint-Maurice, en 1637 l'autel des Augustins, et en 1644 l'épitaphe de Gérard Siga, chapelain de Notre-Dame. En outre, des travaux considérables avaient été entrepris par lui dans l'église Saint-Remi, le jubé en 1648, puis les portiques et les clôtures du chœur vraisemblablement, car les religieux eurent à verser 246 livres aux héritiers de l'artiste [1].

Bien des points nous échappent dans ces créations successives, et les autres travaux nous resteront inconnus, soit à Reims, soit au dehors [2]. Voici du moins la description, que nous a laissée N. Bergier, d'un projet conçu et réalisé au début de la carrière du maître et dans la plus solennelle des circonstances.

Parmi les décorations qui avaient été disposées, en 1610, autour d'un arc de triomphe à l'entrée du bourg de Vesle, lors de l'arrivée du roi Louis XIII se rendant à Reims pour la cérémonie de son sacre, on remarquait « une statue de pierre solide, faite en buste à la façon des antiques, et représentant, au plus près que l'art de

[1] Tous ces traités sont donnés à l'Appendice avec les éléments essentiels.

[2] « Biard, le célèbre sculpteur du temps de Henri IV, a été en rapport avec Pierre ou Nicolas Jacques. » (Lettre de M. Geffroy, du 21 mars 1889.)

Sculpteur se peut estendre, la figure et le visage du Roy, et à ceste fin avoit esté rapporté de Paris un pourtrait au naturel de sa Majesté, des mieux choisis, qui servit de modèle à M. Nicolas Iacques, qui en fut l'ouvrier, fils de ce grand sculpteur, M. Pierre Iacques, natif de nostre ville, qui y décéda en l'an 1596, dont les œuvres qui se voyent et en Italie et en France seront à jamais en admiration à la postérité, pour estre des plus parfaites en leur espèce. Ce que je dis sans crainte de recevoir un dementir de ceux qui sont du mestier, qui sçavent mieux ses mérites que pas un autre. Cette statue (celle de Louis XIII par N. Jacques), à cause de la hauteur du lieu où elle devoit estre mise, fut faite en forme de Colosse, beaucoup plus grande que le naturel, tenant la place du Génie, auquel tout ce grand corps d'architecture estoit voué et dédié par le Sénat et le Peuple de Reims. Elle estoit bronzée par tout, sinon que sa couronne de laurier estoit dorée, et que son manteau Impérial qui luy pendoit par un nœud de l'espaule, et faisoit plusieurs plis gentiment rangez et agencez sur la poitrine, estoit parsemé de Fleurs de Lis d'or. L'autel, l'assiette et la statue avoient environ douze pieds de hauteur [1]. »

Voilà tous les renseignements que nous avons pu grouper sur le fils de l'illustre Pierre Jacques. La famille, arrivée à son apogée, va descendre comme célébrité artistique.

§ 3. — *François Jacques* (1628-1664).

Cet héritier d'un nom et d'un talent hors de pair à Reims, eut une carrière malheureusement trop incomplète pour avoir pu donner la mesure de sa valeur. Il vécut trente-sept ans, alors que son père et son aïeul avaient vécu plus du double. Cependant il mit à profit sa période de maturité, car nous le voyons en 1652, à peine majeur, trois ans après la mort de son père qui fut sans doute son seul maître, déjà choisi comme arbitre pour apprécier un ouvrage de sculpture. Nous supposons que dans la suite il s'appliqua surtout à continuer les travaux inaugurés par ses ancêtres : c'est ainsi qu'en 1659 il entreprit, de concert avec Gentillastre, le

[1] *Le Bouquet royal ou Parterre des riches Inventions qui ont serry à l'Entrée du Roy Louis le Iuste en sa ville de Reims*, ouvrage posthume de N. Bergier, publié par P. de La Salle. Reims, Simon de Foigny, 1637, f° 50.

portique du chœur de l'église Saint-Remi du côté nord, tandis que Nicolas avait précédemment fourni un admirable modèle dans le portique du côté sud.

Il prêta le secours de son art à la décoration extérieure des édifices, et succomba le 20 juillet 1664, des suites d'une chute qu'il fit en plaçant une figure sur le portail de la chapelle des Carmélites. Il s'était sans doute engagé à livrer son œuvre en place, et il périt victime de son zèle à l'y installer lui-même. Sa veuve, Nicolle Lequeux, issue d'une famille de peintres rémois, ne resta pas dans la misère pour élever ses filles et son fils Nicolas. On voit, en effet, ses enfants vendre, en 1679 et en 1684, les biens de l'héritage paternel qui indiquent une certaine aisance : des vignes à Villedoumange et à Jauvry, des terres à Poilly, etc. Détail intéressant, l'une des filles de Nicolas Jacques, Marie, épousa Nicolas Legay, peintre estimé à Reims dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Les familles d'artistes aimaient, on le voit, à s'unir entre elles.

§ 4. — *Nicolas Jacques II* (1653-1726).

Le fils de François Jacques eut une existence double, comme durée, de celle de son père, mais rien n'indique qu'il ait maintenu au même dégré le renom de ses ancêtres. Il avait bien été admis au Vidamé comme maître sculpteur, le 5 mars 1678, à l'âge de vingt-cinq ans, sans que nous puissions signaler une suite brillante à ce début assez précoce. On le voit s'intituler maître sculpteur dans le testament qu'il fit en 1694, de concert avec sa sœur, Henriette Jacques, qui fut probablement la compagne de sa vie entière. S'il ne se maria pas, il ne nous paraît pas avoir laissé davantage de preuves de son talent que d'héritiers de son nom. Il habitait la rue de la Poissonnerie (aujourd'hui rue Tronson-du-Coudray), où il mourut, au parvis Notre-Dame, dans le mois de janvier 1726, et il fut inhumé au cimetière de Saint-Symphorien, sa paroisse[1].

Ainsi disparut un nom de sculpteur rémois que trois générations au moins portèrent avec honneur dans le domaine des arts.

[1] Leféron, écrivain du dix-huitième siècle, curé de Saint-Léonard, en fait mention en ces termes : « La postérité de Pierre Jacques, dit-il, vient de s'éteindre en la personne d'un vieux garçon extraordinairement sourd, qui est mort à la Poissonnerie. » (Ms. cité plus haut, p. 246.)

II

SCULPTURES CONSERVÉES A REIMS ET ATTRIBUÉES AUX JACQUES.

Il faut apporter la plus grande réserve dans l'attribution, si légèrement faite, d'œuvres diverses de sculpture aux quatre artistes du nom de Jacques que nous venons de passer en revue [1]. Nous ne connaissons, en effet, qu'un seul traité donnant à l'un d'eux la paternité certaine, avec date, d'un morceau sculpté : c'est le portique latéral nord du chœur de l'église Saint-Remi, exécuté par François Jacques en 1659. En dehors de là, nous ne pourrons qu'offrir une rapide récapitulation, sans affirmer l'authenticité d'aucune œuvre, laissant toutefois à la tradition sa légitime importance lorsque rien ne la contredit.

§ 1er. — *Statues du tombeau de saint Remi.*

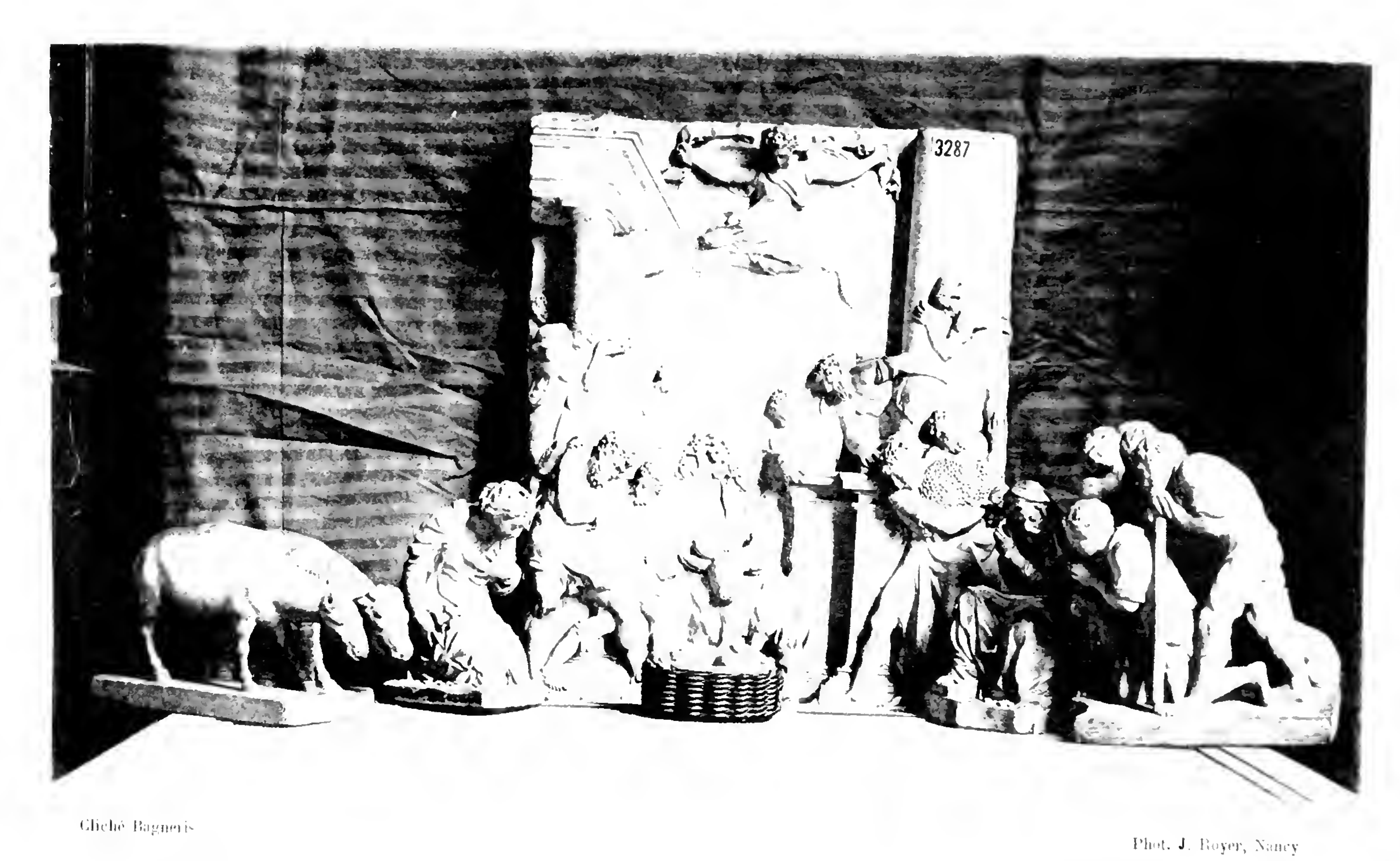
Ces magnifiques figures sont les débris d'un mausolée d'un travail exquis de la Renaissance. D'après leur date (1536), il serait bien difficile, pour ne pas dire impossible, comme nous avons essayé de le démontrer plus haut, de voir en elles des œuvres de Pierre Jacques, mort en 1596. On ne les lui a d'ailleurs attribuées que récemment, malgré la négation de dom Chastelain [2], l'historien le plus compétent de la basilique de Saint-Remi.

Pas plus que D. Chastelain, ni D. Marlot, ni le P. de Ceriziers, ni le P. Dorigny, ni Bergier, n'ont parlé de Pierre Jacques à pro-

[1] C'était déjà la plainte qu'exprimait M. Sutaine : « Il n'existe pas à Reims ou aux environs un morceau de sculpture bon ou mauvais, datant des seizième, dix-septième et même dix-huitième siècles, qui ne soit attribué à Pierre Jacques ou à quelqu'un des siens. » (*Pierre et Nicolas Jacques*, 1859, p. 4.)

[2] Dans l'*Histoire abrégée de l'église de Saint-Remi*, écrite par dom CHASTELAIN en 1771 (ms. in-4° de la Bibliothèque de Reims, p. 31, ch. IV, *Tombeau et châsse de saint Remi*), on trouve la *Description du tombeau sous la date de* 1536, *aux frais du cardinal Robert de Lenoncourt, évêque de Châlons et abbé commendataire de Saint-Remi.*

A cette page est attachée une note annexe de l'écriture de D. Chastelain, et ainsi conçue : « On n'a pu découvrir jusqu'ici le nom de l'habile sculpteur qui a fait ces figures; il paroit seulement par un mémoire datté de l'an 1536, que Michel La Chaussée, tailleur de pierre, a reçu pour ouvrages faits par lui aud. tombeau en cette année, et pour 317 pieds de pierre pris sur la carrière, et a six livres le cent qui y ont été employés, la somme de 900 livres. »



Cliché Bagneris

Phot. J. Royer, Nancy

Planche XXVII

RETABLE DE LA NATIVITÉ

FRAGMENTS ATTRIBUÉS A PIERRE JACQUES (MUSÉE DE REIMS)

(XVI^e siècle)

pos du tombeau de saint Remi. C'est à la fin du dix-huitième siècle que l'affirmation s'est hasardée, puis est devenue monnaie courante : l'abbé Bergeat s'y associe, ainsi que Geruzez [1]; M. Ch. Loriquet y voit un chef-d'œuvre de la jeunesse de l'artiste [2]; M. Sutaine ne discute pas l'attribution [3]; M. l'abbé Poussin s'est montré plus réservé et ne cite aucun nom [4]. Les autres biographes, auteurs de guides ou de monographies, ont suivi l'opinion générale sans la contrôler, nous aussi sans y prendre garde [5].

A tous égards, il semble maintenant qu'il faille réfléchir et ne plus risquer ce rapprochement trop douteux entre un beau monument et le nom d'un grand artiste. On ne prête qu'aux riches, dit-on, mais à quoi bon leur prêter? A quoi bon vouloir à tout prix une signature pour cette œuvre quand les archives sont muettes et quand une date certaine y contredit?

§ 2. — *Retable de la Nativité, au Musée de Reims.*

Ces précieux débris en marbre blanc, seuls restes d'un ensemble dont la disposition nous échappe, pourraient être l'œuvre de Pierre Jacques, eu égard à leur style, à leur caractère et à la présence d'œuvres authentiques du même artiste dans l'église Saint-Pierre-le-Vieil, d'où ils proviennent vraisemblablement [6]. Ici nous laissons le champ ouvert aux traditions et à l'appréciation des connaisseurs [7].

§ 3. — *Retable des Apôtres, à la cathédrale de Reims.*

Cette œuvre importante, datant de 1541, vient d'être décrite dans tous ses détails par M. l'abbé Cerf, et nous ne pouvons que renvoyer à sa description très fidèle, et à l'attribution qu'il fait de ce

[1] *Description de Reims*, par GERUZEZ, 1817, p. 373; — *Nicolas Bergeat*... Paris, Plon, 1889, p. 28.

[2] Voici ses propres expressions : « Ce tombeau merveilleux, chef-d'œuvre de la jeunesse de P. Jacques... » (*Travaux de l'Académie de Reims*, t. XXXVIII, p. 170, 171.)

[3] *Pierre et Nicolas Jacques*, 1859, p. 10-12.

[4] *Monographie de Saint-Remi de Reims*, 1857, p. 182.

[5] *Reims-Guide*, 1885, p. 29; — *Les Statues de Reims en* 1888, p. 14.

[6] *Répertoire archéologique de l'arrondissement de Reims*, 2e fascicule, 1889, p. 1 6 à 143, avec la planche XXVII donnant la vue de ces fragments, placée ci-contre.

[7] *Travaux de l'Académie de Reims*, t. VII, p. 287 à 299; — *Catalogue du Musée de Reims*, 1881, p. 321.

travail au ciseau de Pierre Jacques, sans l'établir par aucun document contemporain [1]. Il juge de l'auteur par analogie avec d'autres œuvres qui ne sont pas sûrement authentiques. La différence nous semble grande au surplus entre les statues du tombeau de saint Remi et celles de l'autel des Apôtres [2]. Il y a dans ces dernières bien plus de lourdeur dans l'exécution, et aussi moins d'art et de finesse dans l'expression. C'est le jugement qu'en portait M. Louis Courajod, en visitant successivement ces deux monuments en 1888, et il n'hésitait pas à les attribuer à deux mains différentes.

Quant à la date de 1541, elle concorde avec la période d'activité de Pierre Jacques : elle ne permettrait néanmoins de voir dans ce retable qu'une œuvre de la jeunesse de cet artiste, si toutefois il est véritablement de lui [3].

§ 4. — *Christ en croix de l'église Saint-Jacques.*

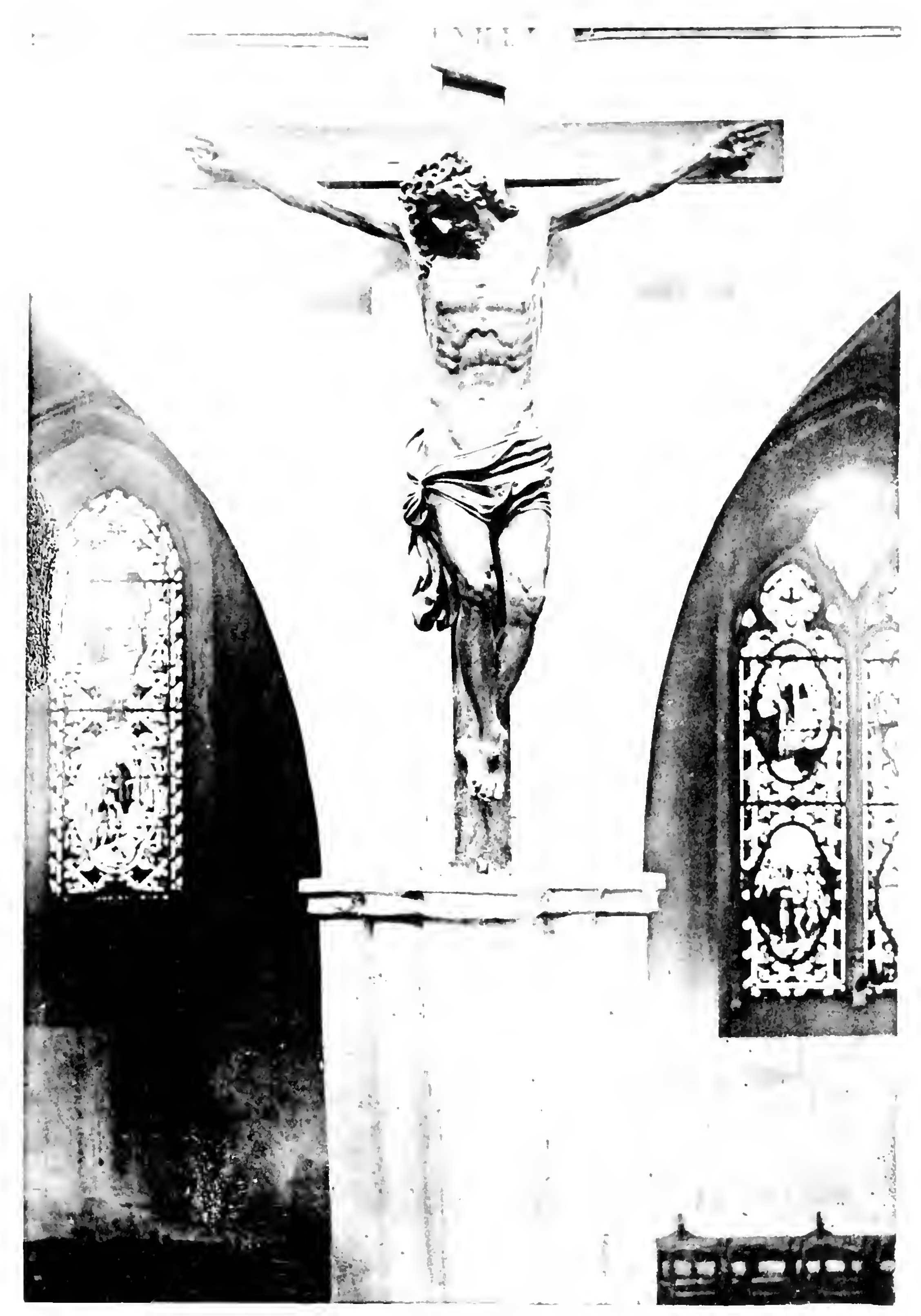
Voici la description que donnait de ce remarquable morceau de sculpture un historien rémois du dernier siècle, alors qu'il était placé à l'entrée du chœur de Saint-Pierre-le-Vieil :

« Il y a particulièrement à remarquer dans cette église le grand Crucifix que tous les étrangers qui abordent à Reims ne manquent pas de considérer avec admiration, comme la pièce de sculpture en bois la plus achevée en ce genre qui soit en France et peut-être partout ailleurs; non seulement pour la grandeur et hauteur, mais

[1] *Travaux de l'Académie de Reims*, t. LXXXI, p. 143 à 155.

[2] Une mention est relative à ce travail, sans indication d'auteur, dans la volumineuse compilation de l'annaliste du Chapitre : « 1541. La chappelle des chappelains de la nouvelle congrégation de l'église de Reims, appelée la chappelle de Saint-Barthélemy, fut construite et ornée, comme elle se voit maintenant, d'une clauture très belle et artistement faicte aux despens de la fabrique de Reims, ou plustôt de deux Grand Roux, chanoines de Reims. » (*Mémoires de Pierre Coquault*, t. IV, f° 241, ms. Bibl. de Reims.)

[3] Ce retable, placé dans la chapelle, dite jadis indifféremment de Saint-Barthélemy ou de Sainte-Anne, serait bien réellement l'œuvre de Pierre Jacques, si l'on en croit une note manuscrite, mise postérieurement sur un feuillet de garde de son *Album* et dont voici le texte : « Ledit Pierre Jacques a fait le beau crucifix de la paroisse de Saint-Pierre, le maître-autel, la balustrade de séparation du chœur avec la nef, la belle épitaphe de la résurrection, l'autel de la chapelle Saint-Anne à Notre-Dame, un christ en croix à une épitaphe de l'église de Saint-Simphorien en vis-à-vis le grand autel de la paroisse, et quantité d'autres beaux ouvrages dans les églises et paroisses de Reims. » *Album de Pierre Jacques*, par A. Geffroy. Rome, 1890, p. 5.



Cliché Trompette, Reims. Phot. J. Royer, Nancy.

Planche XXVIII. Page 578.

CHRIST DE L'ÉGLISE SAINT-JACQUES DE REIMS

ATTRIBUÉ A PIERRE JACQUES

(XVIe siècle)

encore pour les traits et l'air mourant du visage, pour les côtes, les bras, les piez, et pour l'attitude de tout le corps, si bien conçuë et si bien exécutée qu'un peintre ne sauroit jamais mieux l'exprimer sur la toile, si savant et si délicat que soit son pinceau. Ce Christ est l'ouvrage de Jacques, natif de Reims, qui vivoit sous le règne d'Henri III, et qui auroit fait fortune à la Cour, s'il eût eu moins de zèle et d'affection pour sa patrie.

« Les petites images de pierre qu'on voit au maître-autel (de la même église Saint-Pierre), en forme de croisée, et qui représentent les figures de la Passion, qui semblent parler, et aussi celles qu'on voit à plusieurs des chapelles, tant en pierre qu'en bois, sont de la postérité de ce Jacques, laquelle vient de s'éteindre en la personne d'un vieux garçon extraordinairement sourd, qui est mort à la Poissonnerie en (*en blanc*), ouvrages fort exquis et fort estimez au tems passé, mais qui ne sont plus du goût d'aujourd'hui [1]. »

Transporté dans l'église Saint-Jacques, au moment de la démolition de l'église Saint-Pierre-le-Vieil, ce Crucifix, après avoir été suspendu au sommet de l'arc triomphal, son emplacement le plus favorable et le plus naturel, est aujourd'hui reporté en face de la chaire. Il mesure 1^{m},85 de hauteur, sur une largeur proportionnelle aux bras, qui sont tendus presque horizontalement. Sa description a déjà été donnée bien des fois, et nous n'y insistons pas [2].

§ 5. — *Statue de saint André, dans l'église Saint-André.*

Cette statue en pierre, placée au sommet de l'autel principal dans l'ancienne église, se trouve sur l'autel de la chapelle voisine du grand portail, sur la gauche en entrant dans la nouvelle église. Haute d'un mètre, elle offre l'image du saint debout, appuyé sur une croix en sautoir, tenant de la main gauche un livre où se lit un texte sacré. Sur le socle sont gravés le nom du personnage, le nom du donateur (*Jean Muiron*) et la date de 1586. Il est donc vraisemblable d'attribuer cette œuvre à P. Jacques, et de suivre ici la tradition fautive en d'autres lieux. L'œuvre est d'ailleurs digne d'un maître, elle est intacte et a été récemment repeinte avec goût [3]

[1] *Introduction à l'histoire de Reims,* par Lefèron, curé de Saint-Léonard, ms. petit in-4° de la Bibliothèque de Reims, p. 246.

[2] *Répertoire archéologique*, 2e fasc., 1889, p. 54. Voir la pl. XXVIII ci-contre.

[3] *Répertoire archéologique,* 2e fasc., 1889, p. 115.

§ 6. — *Statue de saint Pierre, au Musée.*

Cette petite statue en albâtre a certainement de l'analogie comme pose avec les statues du retable des Apôtres à la cathédrale, mais son faire est assez grossier, et elle nous paraît pour cela avoir pu servir de pièce décorative dans une clôture, soit à Notre-Dame, soit à Saint-Pierre-le-Vieil. C'est à ce titre seulement qu'on devrait l'attribuer à Pierre Jacques [1].

§ 7. — *Le Nil, au Musée.*

Cette statuette couchée, en terre cuite, semble n'être qu'une petite réduction, modelée d'après l'antique; elle est malheureusement recouverte d'une teinte de bronze qui lui donne un aspect moderne. La figure est assez délicate, plusieurs accessoires sont mutilés. Sur le socle, à gauche, on lit la signature, en *lettres capitales :* PETRUS JAQE (*sic*), qui est loin d'offrir les caractères d'une absolue authenticité.

D'abord le nom est incomplet; ensuite la lettre U revêt une forme inusitée au seizième siècle, car elle se confondait alors avec le V. Il ne faut donc pas y voir sans hésitation la preuve d'une œuvre originale du grand sculpteur rémois [2].

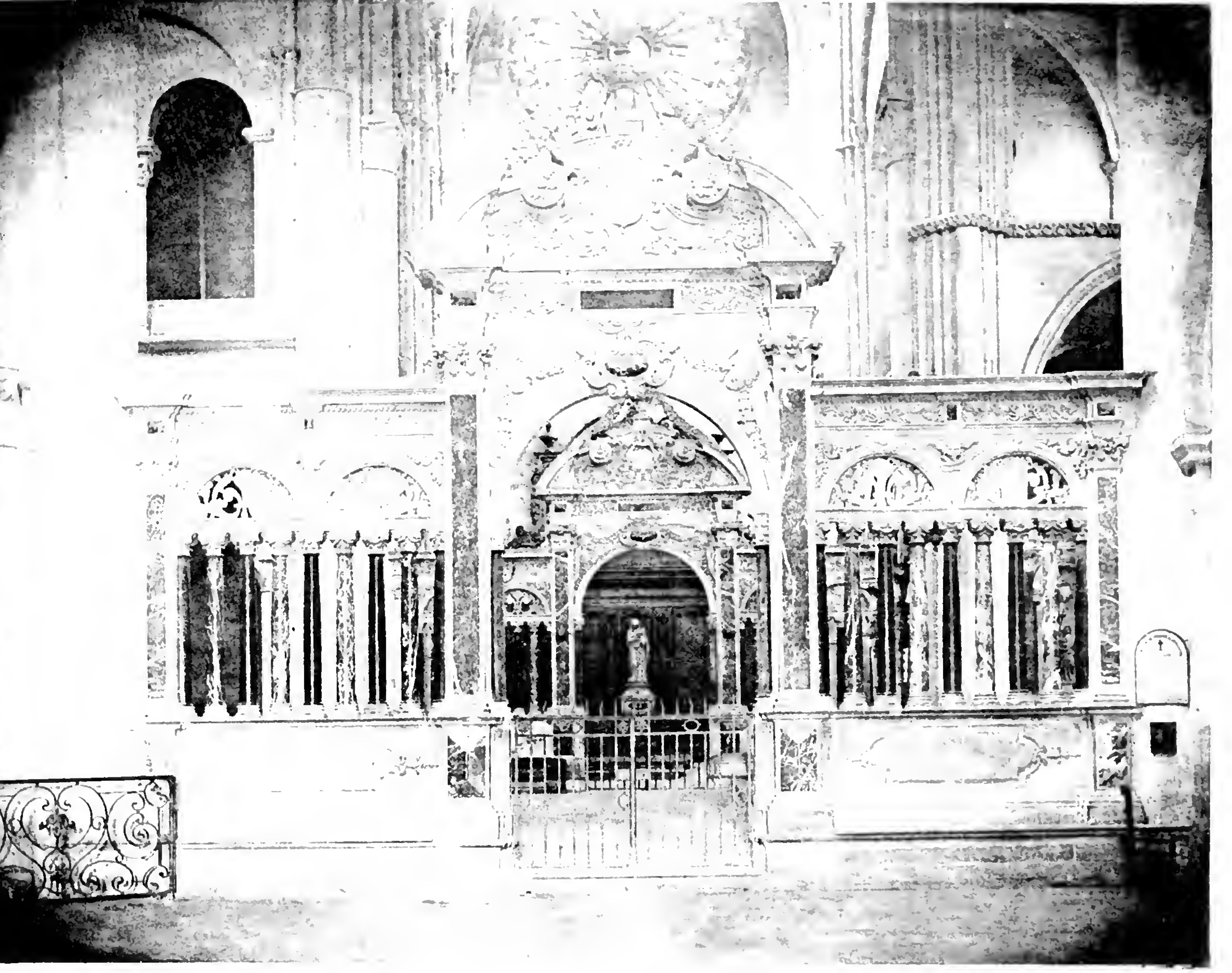
§ 8. — *Buste présumé du maréchal de Saint-Paul, au Musée.*

Ici tout est douteux, le personnage et l'auteur. Ce buste, de grandeur naturelle, en marbre blanc, paraît bien dater de la fin du seizième siècle ou du commencement du dix-septième, mais nous n'affirmerons pas qu'il justifie d'ailleurs l'attribution officielle à P. Jacques, ni qu'il soit le portrait du maréchal de la Ligue [3].

§ 9. — *Portique nord du chœur de l'église Saint-Remi* [4].

Nous arrivons enfin à une œuvre authentique, sculptée avec date certaine par l'un des Jacques, mais ce n'est pas à une œuvre de statuaire qu'échoit cette bonne fortune. Il s'agit d'un travail d'une fort belle richesse décorative, de nature à faire le plus grand

[1] *Catalogue du Musée*, 1881, p. 321.
[2] *Ibid.*, p. 321, 322.
[3] *Ibid.*, p. 222.
[4] Voir pl. XXIX.



Cliché Trouquette, Reims · Phot. J. Royer, Nancy.

Planche XXIX

PORTIQUES DU CHOEUR DE SAINT-REMI DE REIMS

ŒUVRES DE NICOLAS ET DE FRANÇOIS JACQUES

(XVII^e siècle)

honneur à François Jacques, le petit-fils de Pierre Jacques, qui en passa le marché en 1659 avec le grand prieur de l'abbaye de Saint-Remi. Ce portique, très élégant, était le complément nécessaire du jubé, du trésor, de l'autre portique et des clôtures en pierre et en marbre, à l'édification desquelles Nicolas Jacques collabora certainement. C'est peut-être la participation de Nicolas et de François Jacques dans cet ensemble qui fit attribuer plus tard à leur aïeul, Pierre Jacques, le splendide mausolée dont ces clôtures rehaussaient le mérite. La famille entière des Jacques parut inséparable dans l'œuvre d'embellissement que reçut, depuis la Renaissance jusqu'au dix-huitième siècle, le vénéré sanctuaire de l'Apôtre des Francs [1].

§ 10. — *Jeune garçon et jeune fille dansant, au Musée.*

Ce groupe en terre cuite, de 22 centimètres de hauteur, a tous les caractères de la fin du dix-septième siècle ou du commencement du dix-huitième. Aussi, s'il faut reconnaître une part de vérité dans la mention apposée sous le socle par l'abbé Bergeat, conservateur du Musée après la Révolution, c'est au dernier des Jacques, à Nicolas II, mort en 1726, qu'il faut l'attribuer, et nullement à Pierre Jacques, comme le voudrait le texte : *Modelé par le nommé Jaques de Reims, qui a été trois ans à Rome et s'y est distingué par des modèles du grand genre.* Ces deux jeunes gens jouant et dansant ne manquent pas de grâce, mais le choix du sujet et son exécution offrent un indice des changements qui s'étaient opérés dans le goût public et dans les tendances de l'art [2].

III

SCULPTURES CONSERVÉES HORS DE REIMS ET ATTRIBUÉES AUX JACQUES.

Nous en avons fini avec les productions, vraies ou supposées, que l'on considère à Reims comme des œuvres dues au ciseau des Jacques. Nous pouvons y joindre l'indication de quelques autres

[1] Sur la construction successive des portiques et des clôtures du chœur de l'église Saint-Remi, dans le cours du dix-septième siècle, voir le *Livre des choses mémorables arrivées en l'abbaye de Saint-Remy*, ms. petit in-f° de la Bibliothèque de Reims, f^os 26, 29, 34 et 41.

[2] *Catalogue du Musée*, 1881, p. 325.

fragments recueillis à Paris et à Châlons-sur-Marne, dans la même supposition, mais sans plus de certitude. Quant au petit portail de l'église d'Épernay, charmante et délicate création portant la date de 1540, on l'attribue à Pierre Jacques, probablement aussi sans preuves de l'époque.

Une œuvre du même artiste se trouverait au Louvre : « Il y a, rapporte Lacatte-Joltrois, au Musée de sculpture du Louvre une tête d'Hercule, sculptée en relief par Pierre Jacques [1]. » Les savants conservateurs de nos collections nationales sauront à quoi s'en tenir sur la valeur de ce morceau dont nous ignorons la provenance.

Dans le chef-lieu du département de la Marne, ce sont les débris du mausolée d'un évêque de Châlons, Jérôme Bourgeois, mort en 1573, qui avaient été recueillis par un artiste du pays, M. Liénard, lui-même biographe de P. Jacques. Ce tombeau, qui décorait avant la Révolution la nef de l'église de l'abbaye de Saint-Pierre-aux-Monts, passait pour le chef-d'œuvre de notre statuaire rémois. D'autres fragments d'œuvres moins importantes auraient été en la possession de M. de Jessaint et de M. Jules Garinet [2]. Les détails descriptifs donnés par M. Liénard en 1847 sont très vraisemblables, mais il ne nous a pas été possible de les contrôler, par suite de la mort de ces collectionneurs. Nous n'avons pu davantage recueillir de données précises sur le monument de la mère de Marie Stuart, élevé en 1561 dans l'abbaye de Saint-Pierre-les-Dames à Reims, détruit à la Révolution avec l'église qui le contenait [3]. Tant d'autres œuvres de sculpture ont disparu à cette époque des paroisses et des couvents de Reims, qu'il faut renoncer à dresser le catalogue approximatif de l'œuvre des Jacques.

En résumé, avouons-le, ces maîtres si renommés, qui se succédèrent à Reims de père en fils durant deux siècles pleins (1520 à 1726), ces sculpteurs si féconds, si recherchés dans leur patrie et à l'étranger, n'ont plus aujourd'hui parmi nous qu'un nombre très restreint de productions authentiques. Les bouleversements

[1] *Mémoire sur la ville de Reims*, t. III, *Biographie*, p. 270. (Ms. in-4° de la Bibliothèque de Reims.)

[2] *Travaux de l'Académie de Reims*, t. VII, p. 293-95

[3] *Histoire généalogique et chronologique de la maison de France*, par le P. Anselme, 1726, description sommaire de ce mausolée, t. III, p. 485.

sociaux, les changements de la mode en sont la cause. Leurs descendants n'ont pas su conserver leurs œuvres, et nous ne leur en attribuons aucune par caprice ou par fausse tradition. Si les statues du tombeau de saint Remi, « le fleuron le plus admiré et le plus populaire de leur couronne artistique », ne doivent plus être portées à leur avoir, consolons-nous en pensant qu'il nous reviendra bientôt d'Italie un écho de leur gloire, et que leur nom seul est un patrimoine historique, *magni nominis umbra,* souvenir de bon augure pour les sculpteurs rémois du présent et de l'avenir.

Henri JADART,

Conservateur adjoint du Musée, Secrétaire général de l'Académie, Correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts, à Reims.

Reims, le 19 mars 1890.

LES JACQUES

APPENDICE

I

TABLEAU GÉNÉALOGIQUE

de la famille des JACQUES, *sculpteurs rémois, du seizième au dix-huitième siècle.*

Pierre JACQUES,
né à Reims vers 1520, maître sculpteur ou imagier,
† 1596.
= Didière (1573). = Anthoinette La Caille (1590).

Jacques Jacques, né en 1573.

Nicolas JACQUES Ier, né à Reims vers 1578, maître sculpteur, † 1649.
= Élisabeth Drouet. = Jeanne Massy (1614).

Madeleine Jacques, née en 1615.

Marie Jacques, née en 1618, = Thibault Rogelet, † 1627.

Nicolle Jacques, née en 1619.

Claude Jacques, née en 1622, = Pierre Bourlette.

Nicolle Jacques, née en 1623.

Jacquette Jacques, née en 1626, = Louis Bourlette.

Jeanne Jacques, = Jean Bourlette.

François JACQUES, né en 1628, maître sculpteur, † 1664, = Nicolle Lequeux (1650).

Nicolas JACQUES II, né en 1653, maître sculpteur à Reims, teste en 1694, † 1726.

François Jacques.

Nicolle Jacques.

Marguerite Jacques.

Henriette Jacques, teste en 1694.

Marie Jacques, = Nicolas Legay, maître peintre à Reims

DOCUMENTS D'ÉTAT CIVIL A L'APPUI DE LA GÉNÉALOGIE [1].

§ 1er. — *Paroisse Saint-Jacques.*

1590, 11 janvier. Bapt. de Pierre, fils de Jean Plumet et de Marie La Cail. — Parrain, Pierre Jacques et Anthoinette La Cail, sa femme.

1591, Bapt. de Pierre, fils de Gille Gravier. — Parrain, Maistre Pierre Jacques et Anthoinette La Caille, sa femme.

1616, 18 may. Bapt. de Elisabeth Nivart. — Parrain, Nicolas Jacques et Elisabeth Drouet, sa femme.

1619, 1er juillet. Bapt. de Nicolle, fille de Nicolas Jacques et de Jeanne Massy.

1620, 14 janvier. Bapt. de Claude, fils de Nicolas Jacques et de Jeanne Massy. — Parrain, Claude Lecointre et Foise Jacquesson.

1623, 19 septembre. Bapt. de Nicolle, fille des mêmes.

1625, 25 février. Bapt. de Pierre, fils des mêmes.

1625, 24 septembre. Bapt. de Pierre, fils de Jean Herman et de Jacquette Vanin. — Parrain, Nas Jacques et Jeanne Massy, sa femme.

1627, 29 octobre. Mort de Thibault Rogelet, homme de Marie Jacques.

1628, 27 novembre. Bapt. de François, fils de Nicolas Jacques et de Jeanne Massy. — Parrain, François Noblet et Elisabeth Lefrique, sa femme.

1633, 31 janvier. Bapt. de Jeanne, fille de Thomas Maireau et de Jeanne Jacques. — Parrain, Nicolas Jacques et Jeanne Massy, sa femme.

1638, 9 septembre. Bapt. de Jeanne, fille de Jean Bourlette et de Jeanne Jacques. — Parrain, Nas Jacques et J. Massy, sa femme.

1639, 27 septembre. Bapt. de Nicolas, fils des mêmes. — Parrain, Nas Jacques.

1641, 1er octobre. Bapt. de Marguerite, fille de Pierre Bourlette et de Claude Jacques.

1650, 23 juin. Bapt. de Elisabeth, fille de Nicolas Jacques et de Jeanne Boucher.

1662, 2 avril. Bapt. de Hierosme, fils de Pierre Bourlette et de Claude Jacques.

§ 2. — *Paroisse Saint-Symphorien.*

1573, 29 juin. Bapt. de Jacques, fils de Pierre Jacques et de Didière, sa femme. — Parrain, Jacques Garot et Agnetz Boulet, sa femme.

[1] Tous les documents donnés en appendice ont été recueillis par M. A. Duchénoy, dans les différents dépôts d'archives de Reims, greffes, minutes de notaires, etc., et nous le remercions de nouveau de l'inépuisable obligeance qu'il a mise à nous les procurer.

1626, 15 décembre. Bapt. de Jacquette, fille de Nicolas Jacques et de Jeanne Massy. — Parrain, Mre Nicolas Le Gendre et Jacquette Vanin.

1640, 23 mai. Bpat. de Estienne, fils de Pierre Rodomac et de Françoise Jacques.

1650, 28 août. Mariage entre François Jacques, de la paroisse Saint-Jacques, — et Nicolle Le Queux, de cette paroisse.

1657, 30 mai. Bapt. de François, fils de Antoine Loillet de la paroisse de Trépail. — Parrain, François Jacques et Nicolle Lequeux (signature de cet artiste avec sa marque, qui semble être une main et un outil de sculpteur).

1664, 20 juillet. « Le dimanche vintième julliet, environ midy, mil six cent soixante et quatre, est décédé François Jacques, scupteur, par une cheute, plaçant une figure sur le portail de la chapele des Carmelites; il est inhumé au cimetière de Saint-Jacques, proche le lieu où est inhumé son père; il estoit âgé de trente sept ans. »

1665, 27 septembre. Bapt. de Nicolle, fille de Nicolas Varanne et d'Élisabeth Bertholet. — Parrain, Pierre Jacques et Nicolle Bertholet.

1685, 2 avril. Bapt. de Nicolas-François, fils de Nicolas Legay, mtre peintre, et de Marie Jacques. — Parrain, Nicolas Jacques, mtre graveur, et Marguerite Jacques, sa sœur.

1726, janvier. Mort de Mr Nicolas Jacques, mtre sculpteur au Parvis Notre-Dame, âgé de soixante-et-onze ans, inhumé au cimetière de la paroisse. Témoins : Richard Le Gay, J.-B. Bernard.

§ 3. — *Paroisse Saint-Hilaire.*

1618, 30 janvier. Bapt. de Marie, fille de Nicolas Jacques et de Jehanne Massy.

§ 4. — *Paroisse Saint-Pierre-le-Vieil.*

1615, 10 août. Bapt. de Magdelaine, fille de Nicolas Jacques et de Jeanne Massy. — Parrain, Mre Jean Bourguet et Magd. Josseteau, sa femme.

1622, 24 mars. Bapt. de Claude, fille de Nicolas Jacques et de Jehanne Massy.

§ 5. — *Paroisse Saint-Michel.*

1653, 1er février. Bapt. de Nicolas, fils de François Jacques et de Nicolle Lequeux.

1661, 25 décembre. Bapt. de Nicolle, fille des mêmes.

1676, 28 janvier. Bapt. de Nicolas, fils de Nicolas Legay et de Marie Jacques.

§ 6. — *Paroisse Saint-Etienne.*

1656, 27 juin. Bapt. de Antoine, fils de Nicolas Jacques et de Jeanne Thomelle.

(Archives communales de Reims, État civil. — Anciennes paroisses de la ville.)

II

TESTAMENTS, CONTRATS, PIÈCES DIVERSES DE FAMILLE.

1552.

13 décembre. Maison à la ve Gilles Faciot, rue du Coing St Jehan, tenant à Guillaume Jacques d'une part, et au jardin appartenant aux religieux de la Valroy.

(Minutes de Jean Rogier.)

1575.

Maison sise à Reims, rue de Molin, boutissant par derrière à Pierre Jacques.

(Minutes de Savetel, notaire, étude Goda.)

1578.

27 octobre. Pierre Jacques, boulengier, et Foise Michel, sa femme, demeurant à Reims, disent que pour parvenir à la vesture de religieulx au prieuré du Val des Escoliers de Reims, de la personne de Adrian Jacques, leur fils, de présent agé de quinze ans... ils promettent de entretenir audit couvent ledit Adrian Jacques de toutes choses, tant de ses habitz de religieulx, lict, linges, que autres ses nécessites jusques au temps que leurdit fils soit prebtre, aussy de l'entretenir aux estudes le temps et espace de trois ans continuelz.

(Minutes de Rogier, notaire.)

1595.

18 février. Testament de Marie Mottez, ve de Jehan le Gendre, vivant mre masson à Reims, paroisse S. Estienne.

Exécuteurs : Nas de Paris, son gendre, tonnelier, et Pierre Jacques Mre ymagier demt à Reims.

(Minutes de Rogier, notaire, 1595.)

1614.

Lettre de N. Jacques à son oncle.

Monsʳ mon oncle, j'ay receu un grand contentement de voir ma tante à Liesse et par son moyen d'entendre vostre bon portement, Dieu mercy, je vous envoye procuration de ma part suyvant votre advis pour pouvoir recevoir par ma feme ce qny m'est deub de Nicolas Prez et sa feme, tant pour le principal que les arréraiges et autres frais de contrat à nantissement dont il apparoistra par lettres dudit contract de constitution de rente qui sont à nostre buffet. Je vous prie aussy que sy Monsr. Boursier vient à ceste Sᵗᵉ Remy de faire en sorte que nous puissions poursuivre maistre Jehan Rainssant pour sortir de ce que savez. J'espère de me rendre à Reims dans la Toussaint, là où je vous remercieray de tant de faveurs dont usez en mon endroit et vous tesmoigneray que je demeure

Vostre bien humble et affectionnez nepveu.

Signé : Nicolas JAQUES.

De Liesse, ce premier octobre 1614.

(Archives de Reims, Palais de justice.)

1635.

Mars. Pierre Coquebert, marchand à Reims, adjudicataire d'une maison, rue de la Cousture, en laquelle pend pour enseigne S. Jacques le Grand, avec cour et jardin, tenante à J. Maireau et à Nicolas Jacques.

(Registre des vêtures, Palais de justice.)

1637.

Le 9 avril 1637, contrat de mariage entre Pierre Bourlette, marchand à Reims, et Claude Jacques, fille de Mᵉ Nicolas Jacques, sculpteur à Reims. Led. Bourlette promet 200 l. pour bagues et joyaux, et Nicolas Jacques 600 l. pour habits et meubles.

(Minutes de Monnoury, notaire.)

1648.

Du 11 décembre. Entre Jean Foureur, feronnier demᵗ à Reims, tuteur d'Elizabeth Bourlette, fille de Pʳᵉ Bourlette, demandʳ. Et ledit Pʳᵉ Bourlette, defendʳ, Nicolas Jacques, Mʳᵉ sculpteur demᵗ à Reims, et Remy Loizon.

(Pour contraindre Bourlette à restituer l'apport de sa femme, et sur

led. apport payer 500 #, saisie a été faite sur led. Bourlette entre les mains dud. Jacques et Loizon, de tous les meubles qu'ils ont en leur possession appart[t] audit Bourlette.)

(Archives de Reims, cartons des artistes.)

1650.

L'an 1650, le 11 février :

— Entre Pierre, Jehan, Louis les Bourletz et leurs femmes, Claude Jacques femme de Pierre, Jehanne femme de Jehan, Jacquette femme de Louys, à cause d'elles, filles et héritières de feu Nicolas Jacques, leur père, chacunes pour un quart, demand[rs].

— François Jacques, fils et héritiers dud. feu Nicolas Jacques pour l'autre tiers, procédant de l'autorité de N[as] Chastelain, son oncle et curateur, défend[r].

— Et Perette Lalbalestrier, vefve de Claude Gehellier, adjudicataire de la maison de la Cousture en laquelle pend pour enseigne l'*Albanois,* provenant de la succession dudit Nicolas Jacques, moiennant la somme de 3,120 livres tournois.

Led. François Jacques dit qu'il a esté procédé par devant nous, à la requête des demandeurs, à la vente et licitation de ladite maison avec luy, pour le quart à lui afférant, et icelle esté adjugée à lad. Lalbalestrier à lad. somme de 3,120 livres, dont ledit defend[r] n'a touché aulcune chose dudit quart, ny mesme des rapportz des mariages desd. demandeurs, ny des advances à eulx faictes, ny du pris des meubles par eulx acheptez en la vente publicque faitte de ceulx dudit deffunt Jacques, ny mesme du rembourcement des deniers clairs et debtes par eulx touchez de lad. succession après le deces dudit deffunt, exprimez par nostre procès verbal du VIII de ce mois, pour ce que les trois quartz dud. pris de maison qui apartenoient aud. demand[r] ont esté entièrement absorbez et n'ont esté suffizans pour le paiement des debtes d'iceulx demand[rs], esquelles ils auroient fait entrer ledit deffunct Jacques avec eulx solidairement comme leur caution, sçavoir : à Philippes Dorigni pour la somme de 1,157 livres, et Jeanne Dubois, vefve de Esme Moreau, tant en son nom que comme gardienne bourgeoise des enfans dud. défunct et d'elle, pour la somme de deux mil tant de livres et interest d'icelle somme, qui sont paiez de leur deub sur le pris des meubles et de lad. maison dud. Jacques, c'est pourquoy led. defend[r] conclud à l'encontre desdits Bourletz et leurs femmes à ce qu'ilz soient condamnez à luy rapporter 362 livres tournois qui lui restent à paier pour son mariage, suivant le traicté faict entre les parties, le 13 mai dernier, avec interest d'icelle somme à compter du neuf mai dernier, jour du decès dudit Jacques.

Plus la somme de 61 livres dix solz tourn. faisans le quart de 246 livres que lesd. dem[rs] ont receu des relligieux de S[t] Remy qu'ilz debvoient audict deffunct.....

Est intervenue Jeanne Massi, vefve de Nicolas Jacques, laquelle nous a remonstré que par notre procès verbal du 8 de ce mois faict touchant le pris de la maison dud. deffunct Nicolas Jacques adjugé a lad. Perette Lalbalestrier, nous aurions ordonné que l'intervenante toucheroit la somme de 780 livres pour en jouir sa vie durant à cause du douaire qu'elle a sur le quart d'icelle maison... Ordonné cette somme être touchée par lad. veuve, pour en jouir en usufruit..., attendu que la moitié du total de lad. maison procède du propre et naissant dud. deffunt.

(Archives de Reims, cartons des artistes.)

1679.

3 mars. Cédule des biens à vendre, suivant la sentence rendue par le bailly du vidamé de l'église Notre-Dame de Reims, le 29 juillet 1678, en la cause d'entre Nicolas Legay, M[re] peintre dem[t] à Reims, et Marie Jacques, sa femme, héritier de feu François Jacques, demandeurs; et Nicolas, François, Margueritte et Henriette Jacques, aussi enfans et héritiers dudit François Jacques, procédant de l'autorité de Jean Lequeux, m[d] à Reims, leur curateur (*vignes à Villedommange et Janvry, terres au terroir de Poilly*, etc.).

(Archives de Reims, cartons des artistes.)

1684.

Le 20 mars, vente d'une pièce de vigne à Villedommange par Nicolas Jacques, sculpteur, Marguerite Jacques, fille majeure, Henriette Jacques, émancipée, et Henriette Lequeux au nom de François Jacques, son neveu, tous quatre enfants et héritiers de François Jacques, m[tre] sculpteur décédé à Reims.

(Archives de Reims, cartons des artistes.)

1694.

Le 11 décembre. Testament fait en commun, par Nicolas Jacques, m[tre] sculpteur, et sa sœur Henriette Jacques, tous deux dem[ts] paroisse S[t] Symphorien, devant les notaires Maillet et Copillon. A la suite des formules d'un usage courant sur l'incertitude de la mort, le paiement des dettes, etc... on remarque une clause stipulant le droit du survivant de faire enterrer le défunt où bon lui semblera, de disposer de ses biens mobiliers, de jouir en usufruit de leurs héritages, et cela « pour la bonne et

sincère amitié qu'ils se portent réciproquement et en considération des bons et agréables services et assistance qu'ils se sont mutuellement rendus l'un à l'autre et qu'ils espèrent se rendre, moyennant la grâce de Dieu, jusqu'à leur décès » ; en outre, ils se constituent réciproquement exécuteurs testamentaires l'un de l'autre.

(*Signé :*) N. Jacques S.
Henriet Jacques,
Maillet, Copillon.

(Archives de Reims, cartons des artistes.)

III

CONVENTIONS, EXPERTISES, TRAITÉS D'OEUVRES D'ART.

1583.

Devis et marché passé, le 29 août 1583, entre les paroissiens de Saint-Pierre-le-Vieil et Pierre Jacques, imagier et sculpteur demeurant à Reims, paroisse Saint-Etienne, pour la construction de l'autel principal de l'église Saint-Pierre-le-Vieil, moyennant la somme de deux cens quatre vingt unze escus deux tiers [1].

(Minute de Ponce Angier, notaire à Reims, publiée *in extenso* dans le *Répertoire archéologique de l'arrondissement de Reims*, 2e fascicule, 1889, p. 141-143, et dans les *Travaux de l'Académie de Reims*, t. LXXXII, p. 140-143.)

1590.

A Pierre Jacques, mre sculpteur demeurant à Reims, 2 escus 30 sols tournois, par mandement du 28 septembre 1590, pour avoir taillé en bois les armoiries de la ville de Reims, pour appliquer sur les pièces d'artillerie qui se font en ladite ville.

(Archives communales de Reims, deniers patrimoniaux, registr 19, fol. 260.)

1626.

Pardevant nous notaires du roy,... demt à Reims, fut present en sa personne honnor. homme Nicolas Jacques, mre sculpteur demt à Reims, paroisse St-Jacques, lequel a recongnu avoir convenu et marchandé avec

[1] Ce marché contient un certain nombre de termes tirés de l'italien (*legases*, de *legaccia*, lien; *borches*, de *borchia*, bossette, etc.), qui prouveraient l'usage et la pratique que Pierre Jacques acquit de son art pendant ses séjours en Italie. Il y a lieu de se reporter utilement au texte de l'artiste à cet égard.

vénérable et religieuse personne, mre Ambroise Thomassu, prestre religieux et prieur du couvent de Nostre-Dame des Carmes de Reims, présent, de faire et façonner de bon boys de chesne loyal et marchand ung tabernacle, tel et semblable au dessein et pourtraict par luy faict qu'il a mis ès mains dudit sr prieur, et quy est signé d'eulx pour éviter à variation, et en oultre de faire et tailler les armoiries dedans les quatres ovalles quy sont au bas dudict dessein ainsy quilz luy seront représentez par ledict sr prieur, et le rendre faict et parfaict dedans le jour de bonne Pasque prochain venant en peine de tous despens dommaiges et interestz, et ce moyennant la somme de sept vingtz livres tournois que led. sr prieur sera tenu et a promis payer audit mre Nicolas Jacques, sur laquelle somme il a confessé avoir eu et receu comptant dud. sr prieur la somme de trente livres tournois... et le pardessus luy sera payé moictié au jour St Remy et St Hilaire prochain et l'autre moictié lorsque ledit tabernacle sera faict parfaict et dellivré... Ce fut faict et passé audit Reims avant midy ès estudes desdictz notaires le 14e jour de novembre 1626 et ont signé.

(*Signé :*) A. Thomassu, prieur que dessus.

N. Jacques.

(*avec parafe*).

Leleu. Taillet.

Nota. — Le couvent des Carmes de Reims était situé à l'angle de la rue des Carmes et de la rue du Barbâtre. Il n'en reste aucun vestige, et le tabernacle, dont il est question dans cette pièce, n'a probablement pas survécu à la démolition de l'église. Signalons toutefois dans l'église voisine de Saint-Maurice un beau tabernacle de la même époque, que l'on croit provenir de l'abbaye de Sainte-Claire de Reims.

(Archives de Reims, cartons des artistes rémois.)

1628.

Nicolas Jacques, sculpteur, convient avec Nicolas Thiret, escuyer, de construire pour luy en l'abbaye Notre-Dame du Trésor en Normandie, un devant d'autel, moyennt 600 livres tournois.

(Minutes de Rogier, notaire. 1628, étude de Me Goda.)

1634.

Figure en relief offrant la statue équestre de Louis XIII au fronton de l'Hôtel de ville de Reims, sculptée par Nicolas Jacques en 1635.

28 mars 1634. « Effigie du Roy à faire et tailler dans la pierre au devant du dosme de cest hostel. »

8 juillet 1634. « Sera convenu avec Nicolas Jacques, m[re] sculpteur, de tailler l'effigie du Roy. »

24 juillet 1634. Sur les conseils de M. de Sourdis, Nicolas Jacques est envoyé à Paris pour prendre modèle de cette effigie.

25 août 1635 et 27 février 1636. « Les deux captifs qui sont aux pieds de l'effigie du Roy seront bronzés, ainsi qu'est ladite effigie. »

(Conclusions du Conseil de ville de Reims, aux dates indiquées ci-dessus.)

1636.

Traité passé le 15 avril 1636, entre Pierre Cellot, recteur des Jésuites, et Nicolas Jacques, m[tre] sculpteur à Reims, par lequel ce dernier s'engage à exécuter six statues d'apôtres en pierre de Lagery, de grandeur naturelle, pour être placées sur les consoles (encore existantes) aux piliers du chœur de l'église Saint-Maurice.

(Cf. Procès-verbal de la séance de l'Académie de Reims, du 9 mai 1862, où la découverte de la minute de ce document a été signalée par M. Ch. Loriquet.)

1637.

22 juin. Nicolas Jacques, m[e] sculpteur à Reims, convient et marchande à Révérend père Jehan Le Vergeur, relig[x] de l'ordre de S[t] Augustin dem[t] au couvent dud. ordre établi en cette ville, de faire et construire ung autel en une chappelle de l'église dud. couvent suivant et conform[t] au dessin qui a esté fait et dressé par ledit Jacques... lequel autel sera fait de pierre blanche, sçavoir le bas et jusques au dessoubz des colonnes de pierre d'Unchair et le surplus de pierre de Lagery, à l'exception de deux figures de la Vierge, sçavoir celles de l'Assomption et Glorification, qui seront faictes de pierre de Verdun s'il s'en peult facillement tirer et faire venir dudit lieu, sinon et la difficulté du charoi ne le pouvant permettre, soit à cause de la misère du temps ou aultrement, lesd. figures seront faictes de la susd. pierre de Lageri en leur donnant ung blanc poli pour les rendre belles et luysantes ainsy que pouroit faire lad. pierre de Verdun. De plus les colonnes en nombre de six, sçavoir quatre au premier estage et deux pour le second, qui seront faictes et fournies de marbre noir, au moyen de quoi led. entrepreneur ne sera tenu des deux colonnes torses représentées sur le dessein, comme aussy de livrer deux pointes de diamant et six tables de marbre noir pour mectre aux lieux désignez par led. dessein, sera en oultre tenu led. entrepreneur de faire enrichir de filletz d'or led. autel ès endroictz convenables comme sur le bord des vestemens des figures et aultres ornemens où il en sera besoing, peindre les mains et visages de carnation et le tout rendre bien et deuement fait

et parfait à dict de gens à ce congnoissans, au lieu qui luy sera monstré et désigné par led. père Le Vergeur... led. entrepreneur sera tenu faire et livrer tous les chaffaulx, boys et aultres ustancilz nécessaires pour la perfection dud. ouvraige, pour lequel il commencera à faire provision de matériaux présentement pour commencer à travailler au jour S[t] Remy d'octobre.

Lad. convention faite moyen[t] 1,500 livres tournois pour tous lesd. ouvrages et livraison de matières.

(*Signé :*) JACQUES.
(*avec parafe*).

NOTA. — Les carrières d'Unchair et de Lagery, dont il est question dans cette pièce, sont situées dans l'arrondissement de Reims, et ont fourni depuis le moyen âge d'excellents matériaux pour les monuments de cette ville.

(Minutes de Monnoury, notaire, 1637.)

1644.

(*Projet d'épitaphe.*) « Cy gist m[re] Gerard Siga, natif de Donchery, en son vivant prebtre chappelain en l'église N.-D. de Reins et vicaire en la paroisse de S[t] Hillaire, lequel par son testament passé par devant C. Viscot et G. Rogier, notaires royaux demeurant à Reins, a fondé à perpétuité en l'église de céans, le 22 septembre, ung obit de vigilles, messe et recommandisses, et est décеddé le 22[e] jour du mois de septembre 1643. *Requiescat in pace. Amen.* »

20 février. Nicolas Jacques, m[re] sculpteur, convient avec m[re] André Simon, chanoine de S[t] Symphorien, de graver un marbre qui servira d'espitafe suivant l'escriture cy dessus et ensuite entourer icelluy de pierre de Lagery conformément au dessin fait par ledit Jacques. Les lettres, nom de Jésus et les fillets de dessous dudit nom de Jésus et rayons seront dorez d'or de duca fasson de Paris... lequel fera charrier ladite pierre de marbre en l'église des pères Carmes et la poser en la chapelle Nostre-Dame... moyennant 45 livres.

(Minutes de Rogier, notaire, étude de M[e] Lemoine.)

1652.

† Ce jourdhuy vingt cinquiesme avril 1652, je François Jacques, sculpteur à Reims, ay esté denommé pour arbitre d'ouvrage de sculpture, et ce pour la façon d'une botte de bois pour servir d'enseigne en ceste ville

de Reims, avec l'escriteau au dessous de ladite botte, le tout veu et conservé, certifié et affermé (*sic*) que cela vaut huit livres.

(*Billet autographe signé :*) François Jacques.

(*D'une autre écriture :*) Taxe xxxii s.

Ce Jourdhuy iii^e mai 1652, de relevé, en l'audience de la Pierre au Change de Reims, par devant nous Jean Baptiste B..., licencié ès lois, lieutenant au bailliage de Reims, est comparu François Jacques en personne, qui a affirmé le present...

(*Signé :*) François Jacques.

(Archives de Reims, fonds du Palais de justice, cartons des artistes.)

1659.

Marché passé entre D. Vuillequin, grand prieur, D. Vincent Marsolle, prieur de l'abbaye de Saint-Remi de Reims, et François Jacques, maître sculpteur, et Henry Gentilastre, maître tailleur de pierres et maçon, demeurants en cette ville, pour la maçonnerie et la sculpture de l'arcade de l'entrée du chœur, du côté nord de l'église de l'abbaye, moyennant la somme de 1,400 livres tournois et quatre anneaux de bois.

Voici le détail de la construction : « Une balustrade à deux faces de sculpture et massonnerie de pierres de taille de la carrière de Crugny, enrichie de jaspes et marbres, à la croisée de l'église de l'abbaye du costé du dortoir d'icelle, pour fermer le cœur dud. costé; laquelle sera d'une pareille structure et hauteur que celle construite dans icelle eglise au costé senestre du tombeau de S^t Remy, où sont les armes de la ville de Reims, à l'exception de la porte, laquelle sera de six pieds de large, et du fronton au dessus d'icelle quy sera conforme au costé droict du dessin quy a esté pour ce fait..... les colonnes seront toutes de marbre et jaspe, quy seront au nombre de dix, avec leurs chapiteaux de l'ordre composite, et avec l'imposte au dessus, sur lesquelles impostes seront quatre arceaux..., frize, corniche et architrave... »

(Expédition des notaires Angier et Tauxier, aux Archives de Reims, fonds de Saint-Remi, liasse 389, n° 19.)

1678.

Sculpteurs reçus au vidamé de Reims depuis 1678 jusqu'en 1686 :
Nicolas Jacques, reçu le 5^e mars 1678;
Claude Lequeux, le 10^e mars 1678;
Claude La Faux, le 23^e janvier 1683;
Jean Lecomte, le 19^e septembre 1684;

Jean Metoyer, le 23e février 1686.

(Archives de Reims, fonds du Palais de justice, cartons des artistes, 1890.)

IV

BIBLIOGRAPHIE.

BAUCHAL (Ch.), *Nouveau Dictionnaire des architectes français*, 1887, notices, p. 304.

BRUNETTE (N.), Monument construit à Épernay (Marne), en 1540, attribué aux frères Jacques, célèbres sculpteurs et architectes rémois, dessiné et mesuré... 1839, *Reims*, 6 planches in-fol., sans texte.

CERF (l'abbé), Autel de Saint-Barthélemy, dit ensuite des Apôtres, en la cathédrale de Reims, et le célèbre sculpteur Pierre Jacques, dans les *Travaux de l'Académie de Reims*, t. LXXXI (1886-1887), p. 143-155.

COURMEAUX (Eug.), Les sculptures des Jacques au Musée de Reims, dans les *Travaux de l'Académie de Reims*, t. VII (1847-1848), p. 296-299.

DANTON (Henri), *Biographie rémoise*, 1855, p. 54.

GEFFROY (A.), L'*Album de Pierre Jacques de Reims*, dessins inédits d'après les marbres antiques conservés à Rome au seizième siècle, dans les *Mélanges d'archéologie et d'histoire* publiés par l'École française de Rome, t. X, 1890. Tirage à part de 68 pages avec 3 pl.

GUILHERMY (DE), Rapport au Comité des travaux historiques sur la biographie des Jacques, dans la *Revue des Sociétés savantes*, année 1860, 2e semestre, p. 309.

JADART (H.), L'*Album de Pierre Jacques, sculpteur rémois*, dessiné à Rome de 1572 à 1577, communication à l'Académie de Reims, le 13 mai 1890. *Travaux*, t. LXXXV. Tirage à part de 6 pages.

LIÉNARD, Les Jacques, dans les *Travaux de l'Académie de Reims*, t. VII (1847-1848), p. 287-296. — Article dans le journal *l'Écho de la Marne*, 1848.

LORIQUET (Ch.), Notices sur les œuvres attribuées aux Jacques, dans le *Catalogue historique et descriptif du Musée de Reims*, 1881, p. 320-322, 325, 344.

PARIS (Louis), Les Jacques, dans le *Remensiana*, Reims, 1845, p. 280-286.

SUTAINE (Max.), Pierre et Nicolas Jacques, dans les *Travaux de l'Académie de Reims*, t. XXVII (1857-1858), p. 290-306.

LES JACQUES, SCULPTEURS RÉMOIS

TABLE

NOTICE.

APPENDICE.

XXX

LES TAPISSIERS RENTRAYEURS MARCHOIS

A la fin du quinzième siècle, les ateliers de tapisseries de la Marche étaient en pleine activité. Alors que Felletin fournissait à Charlotte d'Albret, duchesse de Valentinois, de nombreuses tentures, on fabriquait à Aubusson des ouvrages d'un ordre plus relevé, des tapisseries à personnages. On voit, en effet, en 1501, les religieux du célèbre monastère de Saint-Martial de Limoges, désirant orner leur église de tentures représentant les scènes principales de la vie de leur patron, faire venir d'Aubusson deux tapissiers, les frères Augereaux, pour exécuter ce travail[1]. Cette particularité offre un double intérêt, car elle explique la présence de certains tapissiers dans des villes qui ne possédaient pas de fabriques de tapisseries permanentes. Les ouvriers nomades qui exécutaient des tentures pour les églises ou les demeures épiscopales venaient du nord de la France, des Flandres ou de la Haute-Marche. Ainsi, le tapissier Francequin, qui s'engageait, en 1464, à faire un lit de tapisserie pour Bertrand, évêque de Rodez, était vraisemblablement Flamand. On fournissait aux ouvriers le dessin et les laines. Il ne leur restait qu'à établir le métier de basse lice, dont la contruction très simple, du reste, leur était familière. On faisait encore appel à leur expérience pour la réparation des tentures vieillies.

Un tapis et une tapisserie ne sont autre chose qu'une mosaïque de laine tissée à la main, et, au point de vue de la composition, les mêmes règles doivent guider l'artiste dans ces deux branches si diverses, en apparence, de l'art décoratif. Malheureusement, les fils de laine ou de soie n'ont pas l'éternelle durée des cubes de verre, de marbre ou de porphyre, et le coloris dont les revêt le

[1] Archives de la Haute-Vienne, fonds Saint-Martial; MM. Louis Guibert et Jules Tixier, *l'Art rétrospectif à l'Exposition de Limoges de* 1886.

teinturier s'altère rapidement. Cette fatale détérioration a sollicité de bonne heure l'habileté de certains ouvriers,

Pour réparer des ans l'irréparable outrage.

Ce genre de travail se nomme la rentraiture, et dans l'organisation que reçut, en 1625, la corporation des tapissiers parisiens, les rentrayeurs furent placés dans la communauté des marchands et fabricants de tapisseries en haute et basse lice.

Les ouvriers d'Aubusson et de Felletin s'occupèrent, de temps immémorial, à restaurer les tapisseries détériorées par le temps et l'usage. L'exercice de leur profession les rendait propres à ce genre de travail, mais la rentraiture ne faisait pas, chez eux, un corps de métier séparé. Nous ne voyons même pas que la qualification de rentrayeur leur ait jamais été appliquée, du moins dans la Marche, car nous trouvons Jean Bussière d'Aubusson, rentrayeur à Paris, en 1681.

Autrefois, la difficulté des communications ne permettait pas aux possesseurs de tapisseries en mauvais état d'envoyer ces ouvrages en réparation, comme on le fait de nos jours, aux lieux même où ils avaient été fabriqués. Mais nos artisans parcouraient les provinces, visitaient les châteaux et les monastères, recueillaient les noms des personnes qui possédaient des tapisseries, et réparaient sur place celles qui étaient altérées. Généralement, de jeunes tapissiers, parents ou amis, s'associaient pour faire ces lointaines excursions. Ils trouvaient là une ressource et une occupation, aux époques trop fréquentes où se produisait une crise dans leur industrie. La plus ancienne mention est celle de Pierre Delarbre et de Jehan Dumont, tapissiers d'Aubusson, qui réparèrent, en 1583, au château de Pau, les tapisseries dites de Charlemagne, pour la somme de 133 écus.

L'activité commerciale des tapissiers marchois était très grande. D'après le consciencieux chroniqueur Robert du Dorat, les marchands d'Aubusson fréquentaient la ville de Genève, au seizième siècle, et ils introduisirent le calvinisme dans leur ville natale. Jacques Pineton de Chambrun, que nous croyons originaire d'Aubusson, ayant été consacré à Genève par Calvin, fut envoyé à Nîmes, en qualité de second pasteur, en 1562. Son fils fut également pasteur à Nîmes, puis à Orange, où il eut, en 1637, autre Jacques

Pineton de Chambrun, ministre à Orange à l'époque de la révocation de l'Édit de Nantes, le célèbre auteur des *Larmes*[1]. Jacques Mosnier, marchand tapissier de Felletin, était également fixé à Nîmes en 1587. François Jallasson, tapissier d'Aubusson, habitait Limoges en 1611. Bertrand Bellat avait un magasin de tapisseries à Paris, en 1600, au cloître Saint-Julien le Pauvre.

Au dix-septième siècle, les fabricants d'Aubusson et de Felletin s'installent à Paris et dans les principales villes du royaume, particulièrement dans l'Ouest et le Midi, où ils ont moins à redouter que dans le Nord la concurrence des Flamands. Plusieurs documents montrent l'importance de leur commerce à Bordeaux, où ils s'associent pour la réparation des tapisseries dans la région[2]. A Bordeaux comme à Paris, les marchands tapissiers d'Aubusson furent l'objet de la jalousie de leurs confrères de ces villes importantes qui tendaient à monopoliser entre leurs mains le commerce et la réparation des tapisseries.

Les règlements des maîtres tapisssiers, contrepointiers et rentrayeurs de la ville et faubourgs de Bordeaux, en date du 26 mars 1735, montrent que la fabrique d'Aubusson approvisionnait spécialement les tapissiers-garnisseurs de cette cité, et que la vente de ses produits s'y trouvait soumise à des restrictions minutieuses et gênantes. On y lit, art. 17 : « Les marchands forains, ouvriers (rentrayeurs) de la ville d'Aubusson, et vendant tapisseries en cette ville, ne pourront vendre d'autres tapisseries que neuves et provenantes de leur fabrique, et seront tenus marquer leurs tapisseries d'un plomb, sur lequel seront empreintes, d'un côté, les armes du Roy, et de l'autre, celles de la dite ville d'Aubusson, avec défenses ausdits forains et aux autres marchands de tapisseries résidans en cette ville de vendre aucune tapisserie neuve autre que celle de leur fabrique; comme aussi de vendre aucune tapisserie vieille, quand même elle seroit de leur fabrique, non plus que de loüer aucune tapisserie vieille ou neuve, même celle de leur fabrique; le tout à peine de confiscation et de trois cens livres d'amende. »

Les prétentions des marchands tapissiers de Paris furent encore

[1] Pièces justificatives, n° I.
[2] Pièces justificatives, n°s II, III et IV.

plus grandes. Un arrêt du Conseil du Roi du 1er février 1620 « maintenait les tapissiers d'Aubusson et lieux circonvoisins dans l'exemption des droits de douane, pour les ouvrages qu'ils feraient transporter à Paris, provenant de leurs manufactures, *comme ils en avaient joui par le passé* ». Cette faveur provoqua l'opposition des tapissiers parisiens. En 1624, ils réclamèrent le droit de visite et de marque sur les produits d'Aubusson et de Felletin, et celui plus exorbitant de « restreindre à quinzaine la faculté de vendre les tapisseries de la Marche, sans pouvoir demeurer toute l'année, ni les tenir en magasin ». De là, des procès interminables, dont nos tapissiers soutinrent courageusement toutes les péripéties.

Une sentence du 16 juin 1682 débouta les jurés du métier de Paris de leur prétention à visiter les tapisseries d'Aubusson qui étaient plombées, ordonna l'exécution des précédentes sentences, dit que « les tapissiers de Paris et d'Aubusson se porteront respect respectivement », et condamna les tapissiers parisiens aux dépens. La lutte n'était pas terminée en 1717. Les jurés de Paris rédigèrent, à cette époque, des statuts dans lesquels, contrairement aux sentences du Châtelet, ils persistaient dans leurs injustes demandes; mais les marchands-fabricants d'Aubusson et de Felletin répondirent par un vigoureux Mémoire qui paraît avoir clos cette querelle séculaire. Ils disaient :

« Qu'il n'appartient pas aux tapissiers de Paris de surveiller les manufactures de la Marche, qu'ils devraient se contenter de veiller à leurs propres ouvrages, ou plus tôt qu'ils feraient bien mieux de commencer par apprendre leur métier... Qu'ils usurpent la qualité de tapissiers hauts liciers, quand ils sont tout au plus rentrayeurs de vieilles tapisseries... Qu'on ne voit sortir de leurs mains aucun ouvrage neuf qui mérite l'approbation du public, et que ce sont de nouveaux venus qui pour *se donner de l'être* ont été obligés de s'allier aux communautés des courte-pointiers et des couverturiers... Qu'il a été nécessaire, en 1607, de faire venir, à leur confusion, des ouvriers des Pays-Bas pour leur apprendre leur métier, et qu'ils n'ont même pas su en profiter; que tout leur travail et leur art consiste à courir les inventaires, à cabaler, à former des associations illicites contre l'intérêt public et la liberté des transactions, à acheter toutes sortes de vieilles tapisseries, quelque défectueuses qu'elles soient, qu'ils rentrayent tant bien

que mal pour les revendre, et à faire le courtage des tapisseries neuves de toutes provenances... Que les bourgeois et autres citoyens moins opulents, même les étrangers, n'ayant pas le moyen d'acheter des tapisseries de Flandre, se contentent de celles d'Aubusson et de Felletin, dont la production annuelle s'élève à plus trois mille tentures (pièces) qui, quoique d'un moindre prix, sont quand même bonnes en proportion, et servent à l'ornement des maisons et même des églises... Qu'au surplus, les marchands et fabricants d'Aubusson et de Felletin ne prennent aucun intérêt, ni ne prétendent pas s'opposer aux statuts et règlements pour les ouvrages qui se feront à Paris, pourvu qu'ils n'y introduisent rien qui préjudicie aux fabricants de la Marche qui ne sont en rien subordonnés à ceux de Paris et qui sont gouvernés par leurs statuts particuliers... »

La révocation de l'Édit de Nantes fut fatale pour l'industrie d'Aubusson, car elle provoqua l'émigration d'un grand nombre de ses plus riches marchands et de ses ouvriers en tapisserie. Toutefois, elle eut un résultat assez inattendu, que nous trouvons consigné dans un Mémoire de M. Ruyneau de Saint-Georges, subdélégué de Felletin, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle : « La manufacture de tapisseries d'Aubusson est plus connue depuis longtemps que celle de Felletin, parce que les commerçants d'Aubusson ont été les premiers à établir des magasins de toutes parts, et surtout depuis la révocation de l'Édit de Nantes, qui obligea les religionnaires de cette ville de se répandre dans les grandes villes du royaume et même dans plusieurs parties de l'Europe[1]. »

Les nombreux Aubussonnais dispersés dans les provinces joignaient à leur commerce la réparation des tentures qui étaient en mauvais état, soit par l'altération des couleurs, soit par suite de la destruction complète de certaines parties du tissu. L'art de la rentraiture s'appliquait donc à deux sortes d'ouvrages : la restauration du coloris de la tapisserie et le remplacement des parties du panneau qui étaient détruites.

[1] Remarquons à cette occasion avec un érudit, M. Louis Duval, ancien archiviste de la Creuse, qu'il est permis de penser, jusqu'à preuve contraire, que la famille de Danton, le célèbre conventionnel, était originaire d'Aubusson. V. Pièces justificatives, n° V.

A toutes les époques, pour faire revivre les nuances éteintes, on eut recours aux couleurs solides, le pastel, par exemple, ou bien aux couleurs liquides, l'aquarelle. Les anciens règlements défendaient aux tapissiers d'employer le pastel pour peindre les chairs des personnages dans les tentures neuves, sous peine de confiscation. L'ordonnance de Bruxelles, promulguée par Charles-Quint, le 26 mai 1544, interdisait expressément, lorsqu'une tapisserie avait un défaut de couleur ou de dessin, de le dissimuler au moyen de couleurs appliquées sur le tissu. Il était pourtant permis, lorsqu'une pièce restait longtemps sur le métier, de raviver les traits du visage et les chairs au moyen de crayons blancs, bleus, rouges ou noirs, mais en les employant à sec. Cette méthode, particulièrement en usage à Oudenarde, qui consistait à ajouter des traits de peinture aux tapisseries, ne se pratiquait pas dans la Marche, du moins au commencement du dix-huitième siècle. Dans le Mémoire que les fabricants d'Aubusson et de Felletin rédigèrent en 1717, et dont nous avons cité plus haut quelques passages, ils déclarent qu'ils n'ont jamais recours à ce procédé usité en Flandre et à Paris.

Cette affirmation est toutefois contredite par une formule que nous trouvons dans le journal personnel d'un tapissier rentrayeur de Felletin, à la date du 18 juillet 1773, et que nous transcrivons textuellement, à titre de curiosité :

« *Secret pour donner la couleur aux vieilles tapisseries.*

« Premièrement, pour l'eau rouge, pour quatre bouteilles : demi-livre de bois de Brezil, avec un quart d'alun de Rome et un quart de garance. Voilà pour les rouges.

« Pour les bleus, une bouteille : on met une once d'indigo avec deux onces d'alun, cuire séparément. On délie avec l'indigo.

« On fait de la couleur pour les verts, ou verts de choux, avec de l'eau jaune faite d'alun de genète.

« Pour les violets, on mélange de l'eau rouge avec de l'eau bleue. Sur une écuelle d'eau rouge, on met un verre de teinture bleue.

« Pour les gris de lin, il faut prendre de l'eau d'alun faite avec de l'eau noire, sans pelure de vergne.

« Pour la couleur d'aurore ou orange, on mettra sur une écuelle d'eau rouge un gobelet d'eau jaune faite avec de l'alun de Rome et de la gente et de la garance. Pour faire six bouteilles d'eau jaune, l'on met entour un quart de garance.

« Pour la couleur des chairs, vous prenez deux pleins dés d'eau rouge sur un plein gobelet d'eau d'alun. Pour donner la rougeur aux joues, l'on met trois pleins dés.

« Pour les sourcils, de l'eau de suie de cheminée avec de l'eau de pelure de noix verte, avec une pince d'eau rouge ou un peu de garance, bouillies tout ensemble.

« Pour les verts tannés, se servir d'eau de suie de cheminée avec de la pelure de noix verte et de l'eau jaune.

« Pour les bronzes, l'on met sur la même eau un peu d'eau rouge. »

De nos jours, l'emploi du pastel et des couleurs liquides est à peu près abandonné. On n'y recourt qu'accidentellement, pour raviver les nuances des tapisseries anciennes ou pour corriger les défauts des nouvelles.

S'il est nécessaire de remplacer une partie de la tapisserie, le rentrayeur rapporte des fils de chaîne qu'il relie aux autres fils engagés dans la partie encore solide. Après avoir remplacé par ces fils la chaîne qui manquait, il refait à l'aiguille ce qui avait été exécuté à la broche. Il refait le tissu avec de la laine ou de la soie passée entre les fils de la chaîne. On choisit de la laine de même grosseur, afin d'obtenir le même grain comme tissu, et, pour assortir la nouvelle trame à la couleur de l'ancienne, afin de dissimuler le raccordement. Toutefois, les couleurs minérales actuelles, tirées de la houille, substituées pour la teinture aux anciennes couleurs végétales, ont un certain aspect de dureté et passent assez promptement.

Quelquefois, les rentrayeurs peu scrupuleux se contentaient de remplacer les fonds unis par des morceaux d'étoffe de même nuance et de même grain que la tapisserie. La bordure inférieure est la partie du panneau qui se détériore le plus fréquemment. On remplaçait alors par une nouvelle bordure celle qui était usée. Les rentrayeurs de la Marche se munissaient toujours, au départ, d'une certaine quantité de bordure bleue, qui était la marque dis-

tinctive des ouvrages d'Aubusson. Ils n'hésitaient pas à l'appliquer aux tapisseries de Felletin, auxquelles, pourtant, la lisière brune était imposée par les règlements.

Le carnet d'un de nos tapissiers qui se rendit dans l'Agénois, en avril 1760, fournit d'intéressants détails. Il note les objets qu'il emporte et dont il se servait pour sa profession de rentrayeur : « Une demi-aune, un pied-de-roi, un peleton de chaîne pour tapisserie, un marteau, des ciseaux, un dé et un étui. » On le voit, son bagage était léger. Il y joignait habituellement un rouleau de bordure bleue. Les laines lui étaient fournies par les possesseurs des tapisseries qu'il se chargeait de réparer. Le prix de la laine était alors de 40 sols la livre, et les clous qu'il employait valaient 3 sols le cent. Il recevait habituellement 15 livres par mois pour son travail. Dans une abbaye de Bernardins, il était payé à raison de 18 sols par journée.

En 1780, un ouvrier rentrayeur, venant de Paris, recevait 30 sols par jour, pour réparer des tapisseries à Aubusson.

Le rentrayeur forain d'autrefois n'est plus qu'un souvenir. Les tapisseries en mauvais état sont envoyées en réparation aux lieux mêmes où elles ont été jadis fabriquées. Ces restaurations sont exécutées de telle façon, qu'il est difficile de discerner les endroits où les changements ont été opérés. Des tapisseries en lambeaux sont ajustées, sans laisser apercevoir une suture. Par des procédés divers, on enlève ce que les vapeurs de l'air, la poussière, la fumée des appartements ont attaché à la surface des tapisseries. Les détails des paysages se détachent de nouveau avec leur valeur respective, et les carnations des personnages retrouvent à peu près leur premier éclat.

Cyprien Pérathon,

Correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts, à Aubusson.

PIÈCES JUSTIFICATIVES.

N° I.

An. 1600. Revente par M. Jacques Pineton, docteur en médecine, en la ville de Nîmes, au pays de Languedoc, à Gaspard Dechault, marchand d'Aubusson, d'une rente de 6 sols 8 deniers, constituée sur une maison sise en la place publique d'Aubusson, moyennant 2 écus 13 sols 4 deniers.

(Ap. Archives de la Creuse, série E, notaires, 264.)

La terre de Chambrun, dans la paroisse de Saint-Alpinien, était un fief de la châtellenie d'Aubusson. On sait que nos bourgeois d'autrefois joignaient à leur nom de famille celui de leur domaine le plus important et le plus qualifié.

La famille Pineton appartenait à l'ancienne bourgeoisie d'Aubusson. Nous trouvons Anthoine Pyneton, marchand d'Aubusson, en 1530. — Jehan Pineton est l'un des quatre consuls de la ville, en 1607. — En 1665, François Pineton était trésorier du domaine de la Marche. Dans la même année, un autre Pineton signe le projet de règlement de la manufacture de tapisseries qui fut présenté à l'homologation de Colbert. — Jean Pineton figure dans les *Noms féodaux*, en 1684, pour le fief de La Faye, paroisse de Chavanat, en Marche.

Il est permis de penser que la famille de ministres protestants du nom de Pineton de Chambrun était originaire d'Aubusson, et qu'une branche s'était fixée à Genève, au milieu du seizième siècle, d'où elle passa à Nîmes, puis à Orange. Nous retrouvons, en effet, le nom de la famille et celui du fief. Ils étaient à Nîmes en 1600, et l'acte de la même année, relevé plus haut, fournit une preuve qui nous paraît décisive.

L'écrit apologétique intitulé : *Les larmes de Jacques Pineton de Chambrun, ministre du saint évangile à Orange,* est un livre très émouvant qui fait connaître le sort des protestants français à cette époque. Il a été particulièrement signalé par Michelet.

N° II.

Marché entre Thibaut de Lavie, premier président au parlement de Pau, et Claude de Lapierre père et fils, maîtres tapissiers habitant la ville de Bordeaux, pour la confection de trois pièces de tapisserie. — 17 mars 1660.

(Ap. Archives historiques de la Gironde, XXV, 459.)

N° III.

Acte d'attestation fait à la requête de François Matteron, M^e tapissier. — 19 mai 1661.

(Ap. Archives historiques de la Gironde, XXV, 460.)

Du 19 du mois de may 1661, avant midy, a esté presans François Matteron, maistre tapissier, habitant de cette ville, parroisse de Sainct-Eulalye, le quel désire faire attestation sommaire comme quoy il est natif de la ville d'Aubusson en la Haute-Marche, et qu'il est filz naturel et legitime de feus François Materon et Jacquette Champeau, et que ses père et mère sont deceddés, savoir, celluy la il y a seze ans et cestuy-cy despuis huict années. Et pour cest effect a produict pour attestans devant moy dict notaire, Martial Materon, aussy maistre tapissier, son frère, habitant de la ville de La Réolle en Bazadois, aagé de trente-deux ans; Jean Mafaion, aussy maistre tapissier, son cousin germain, habitant de present en cette ville, travaillant dans la maison de Turbarn, aagé de quarante ans ou environ; Pierre Mercyer, docteur en médecine, habitant de la ditte ville d'Aubuson, estant de present en cette ville, aagé de vingt-trois ans ou environ, logé dans l'hostelerie ou pant pour enseigne le *Prince d'Orange,* rue Carpentaire; Estienne Dechasaux, marchand tapissier, natif et habitant de la même ville d'Aubuson, estant despuis huict mois en cette ville, logé dans la maison de Jean Gauserin, scituée en la rue du Chapeau-Rouge, aagé aussy de vingt-trois ans, et Jacques Dechasaux, maistre tapissier, de la mesme ville d'Aubuson et habitant puis trois ans, ou environ, en cette ville, et à present travaillant chez M. de Lavie, advocat-general, aagé de vingt-deux ans, les tous presans; les quels, après serment par eux faict à Dieu de dire veritté, ont dit et attesté, d'une mesme voix et accord, cognoistre ledit François Materon despuis son jeune aage, savent qu'il est natif de la ville d'Aubuson, filz naturel et legitime des dictz feus François Materon et de Jacquette Champeau, qui sont deceddés, savoir : le dict Materon, père il y a seze ans, et ladicte Champeau mère, despuis huict années; et lesquelz pere et mere ilz ont aussy cogneau (*sic*) pour avoir esté les tous voisins dans la dicte ville et pour c'estre toujours veus et frequentés; et savent aussy que le dict François Materon s'est retiré en cette ville despuis trois ans ou environ. De laquelle attestation ledict François Materon a requis acte que luy ay octroyé. Faict au dict Bourdeaux, dans mon estude, presans Pierre Danios, bourgeois et maître tanneur de la present ville, et Barthèlemy Gregoire, praticien, habitant du dit Bourdeaux,

témoins à ce requis; le dit François Materon a dit ne savoir signer, de ce faire interpellé par moy.

Signé : Marchas, Materon, P. Mercier, Étienne Deschazaux, Jacques Deschazaux, J. Maffayon, Grégoire.

N° IV.

Acte d'association entre trois maîtres tapissiers. — 13 juin 1661.

(Ap. Archives historiques de la Gironde, XXV, 461.)

Du treziesme du mois de juin mil six cens soixante un, apprès midy. Ont esté presans Henry Mathieu, Jacques Dechasaux et Pierre Brun, tous trois maistres tapissiers, estant de presant en cette ville, natifs savoir : ledit Mathieu, de la ville de Castres en Languedoc, ledit Dechasaux de la ville de Buson (Aubusson) en la Marche et ledit Brun de la ville de Felletin en la Haute-Marche; lesquels se sont tous trois assotiés comme ils s'assotient, par ces presantes, pour le temps de trois années qui commanceront au premier de juillet prochain, au travail qu'ils fairont de leur vaccation.

A ses fins, chacun sera tenu de s'ocuper incessamment et de rechercher tous les moyens possibles pour estre employé avec la meilleure et avantageuse condition que faire se pourra, sans qu'auqu'un d'eux puissent demeurer oizif sy non que se soit par faute de besoigne; et ne seront obligez lors des marchés et conventions qu'ils fairont chacun en particulier d'y appeler les autres, bien se donneront advis l'un à l'autre du marché qu'ils auront faict en cas qu'ilz soient sur le lieu ou proche icelluy et porteront à la masse, de deux en deux mois, tout le profit qui sera faict pendant ce temps pour icellui partager entre eux trois, par esgalles portions; et ou aucun d'iceux ne trouveroit de besoigne pour s'employer, il lui sera baillé tous les jours qu'il ne travaillera, pourveu qu'il ne soit de sa faute, dix solz tournois pour sa nourriture et entretien outre ce à une part au profict que les autres fairont. Et ne pourront lesdits assotiés se séparer de ladite societté, n'y contrevenir à icelle, sans le consantement et aprovation de tous trois; et leur sera permis de travailler en quelque lieu et part que se soit, pourveu que ledit compte se face dans ledit temps de deux mois et seront obligez de donner advis l'un à l'autre du lieu ou ilz travailleront et aussy du lieu et séjour où ilz se devront randre pour faire ledit compte. Et ont promis les parties tout ce que dessus entretenir et ne

venir au contraire en aucune manière et peyne de tous despans, domaiges et intérêts; obligeant pour cest effect l'un à l'autre tous et uns chacuns leurs biens meubles et immeubles presans et advenir qu'ilz ont soubzmis, etc., et exprès leurs personnes à la rigueur du garde exécuteur du scel et contre-scel royaux establis aux contractz audict Bourdeaux.

Faict audit Bourdeaux, dans mon estude, presans : maistre Jean Grimoard advocat en la Cour et Barthelemy Grégoire pratricien et habitans dudit Bourdeaux, témoins à ce requis; ledit Brun a dict ne savoir signer de ce interpellé par moy.

Signé : Hanry MATHIEUT. Jaque DESCHAZAUX,
J. GRIMOARD, GRÉGOIRE, DE LAFITE,
notaire royal.

N° V.

FAMILLE DANTON.

Pierre Danton figure, en 1578, parmi les notables habitants de la ville d'Aubusson, dans une délibération concernant les réparations à faire au pont de la Terrade. — Pierre Danton, peut-être le même que le précédent, est l'un des consuls d'Aubusson, en 1599.

Pierre et Jean Danton, fabricants de tapisseries, sont mentionnés en 1679. Pierre était protestant. On le trouve inscrit, pour une somme de cinq livres, le 25 mars 1685, sur le « Rolle d'imposition faite par le ministre et anciens du consistoire de lad. ville, sur les particuliers de la Religion ».

A partir de cette époque, on ne trouve plus de trace de cette famille à Aubusson; toutefois une famille du même nom existe encore dans la commune voisine, celle de Saint-Alpinien. Au moment de la révocation de l'Édit de Nantes, les émigrants aubussonnais ne passèrent pas tous à l'étranger. Quelques-uns s'arrêtèrent dans l'Orléanais, à Paris et dans les provinces du Nord-Est. Existe-t-il un lien de parenté entre les Danton d'Aubusson et ceux de la Champagne? Il n'est pas possible de l'affirmer. Toutefois, il est curieux de constater certains rapports qui existèrent entre le futur ministre du 10 août et les habitants de la Haute-Marche. En 1788, Danton, alors simple avocat aux Conseils du Roi, fut appelé à rédiger un mémoire pour le comte d'Arfeuille et les habitants de la banlieue de Felletin, qui refusaient de contribuer aux réparations d'une fontaine de cette ville.

C. P.

XXXI

ARTISTES AUX GAGES DE JEAN, BATARD D'ORLÉANS
COMTE DE DUNOIS ET DE LONGUEVILLE.

Une qualité qui semble inhérente aux princes de la maison de Valois, et celle-là, du moins, personne ne songe à la contester, c'est le goût des lettres, des sciences et des arts, et l'habile direction que chacun d'eux, durant son règne, sut imprimer au mouvement intellectuel et artistique. Les ouvrages et les documents publiés sur Charles V, Charles VIII, François Ier, Henri II et même Charles IX, pour ne citer que ceux-là, dispensent d'un plus ample commentaire. Il est notoire encore que leur descendance hérita de ces goûts élégants. Ainsi Jean de Berry, frère de Charles V, et les fils et petits-fils de ce roi, Louis et Charles d'Orléans, et de même les ducs de Bourgogne, ne déméritèrent pas de l'auteur commun.

On pourrait même soutenir, pensons-nous, que les instincts raffinés se transmettaient avec le sang, dans cette famille, et n'étaient pas sensiblement altérés, même en cas d'alliance illégitime. Le bâtard d'Angoulême, fils de Charles IX et de la belle Marie Touchet, reçut une forte éducation littéraire et a laissé des poésies qui ne sont pas sans valeur. Bien avant lui, au commencement du siècle précédent, naissait un autre bâtard qui força l'estime, disons mieux, conquit l'admiration de ses contemporains et sut anoblir, autant qu'il était possible, ce terme méprisant, malheureusement trop répandu au quinzième siècle : n'est-ce pas nommer le bâtard d'Orléans ?

Il est donc permis de répéter, après M. Renan, que tous les Valois sont des « hommes de goût ».

Peut-être objectera-t-on que le bâtard d'Orléans fut surtout un brillant homme de guerre? Sa carrière militaire fut longue, à la vérité ; elle commence en 1418. Il avait environ quinze ans lorsque, à l'entrée des Bourguignons dans Paris, il perdit les insignes de

l'ordre du *Camail*[1], fondé par son père. Depuis lors, il ne cessa de combattre les Bourguignons ennemis de sa maison et les Anglais ennemis de la France. En 1426 il délivre Montargis, en 1429 Orléans, aux côtés de Jeanne d'Arc. Il consacra sa vie à parachever l'œuvre glorieuse dont l'admirable fille avait marqué le début d'un si merveilleux éclat. C'est bien de lui qu'on peut le dire, il ne cessa le combat que lorsqu'il ne rencontra plus d'adversaire, après avoir reconquis l'Orléanais à son frère Charles, et à la France la Normandie et la Guyenne. Mais il faut reconnaître aussi que, dans l'intervalle de ses campagnes victorieuses, il aimait à goûter le repos dans ses domaines, à embellir ses résidences, à y faire des constructions nouvelles, ne sachant pas rester inactif.

Une autre objection, moins bien fondée encore, consiste à dire que Dunois était illettré. Un pareil reproche a été fait à Du Guesclin; et pourtant la Bibliothèque nationale possède la signature du connétable au bas de nombreuses quittances. Il en est de même pour le bâtard d'Orléans; des centaines de pièces portent sa signature, et il en changea plusieurs fois. Ici, l'objection tombe d'elle-même, en présence d'une lettre autographe de deux pages exposée au Musée des Archives[2] et du testament olographe du bâtard, que nous avons publié[3].

D'ailleurs, si Du Guesclin eut une jeunesse un peu vagabonde et indisciplinée, il n'en fut pas de même du fils naturel de Louis d'Orléans; les temps étaient changés et les habitudes aussi. A cette époque relâchée, qui ne partageait pas contre les naissances illégitimes les justes préventions des autres temps, le bâtard fut élevé avec son cousin, presque du même âge, qui devait porter le nom de Charles VII. Ils furent longtemps « nourris ensemble », comme le Roi aime à le rappeler plus tard[4]. On peut donc affirmer que l'éducation du futur comte de Dunois fut soignée et suffisamment littéraire. Ces goûts persistèrent, comme on peut s'en rendre compte

[1] C'est le motif pour lequel le *camail* du comte de Vertus, son frère, lui fut attribué dans sa part d'héritage, en 1420. — Archives nationales, K. 348.

[2] Archives nationales, K. 72, n° 8 *bis*. — Cartons des Rois.

[3] *Mémoires de la Société archéologique et historique de l'Orléanais*, t. XXII, p. 271.

[4] Lettres de confirmation du don du comté de Longueville (*Remarques sur l'histoire de Charles VII*, par Godefroy).

par l'inventaire de ses livres publié par M. L. Delisle[1]. Cette bibliothèque, considérable pour le temps, se composait de cinquante-trois ouvrages. On y rencontre, outre les volumes de piété et les romans de chevalerie habituels, les *Institutes*, saint Augustin et saint Bernard, Tite-Live, Boèce, Alain Chartier et Froissart. Nous ne parlons pas de la vaisselle d'or et d'argent, des reliquaires, des tapisseries et des broderies en nombre vraiment considérable.

M. Amédée Renée, un bon juge, a donc toute raison d'affirmer que le bâtard d'Orléans était « plus lettré que les chevaliers de son temps[2] ». Il voit même dans la manière originale dont Chartres fut surpris, en 1432, une réminiscence du cheval de Troie.

Parmi les contemporains, Ph. de Commines dit que le bâtard était un homme estimé en toutes choses. Jean Chartier déclare que c'était, comme son père, « un des plus beaux parleurs françois qui soit en la langue de France » ; il le compare ailleurs à un docteur en théologie. Ces heureuses facultés, jointes à l'éclat des services rendus et à la notoriété qui en rejaillissait sur son nom, la considération qui s'attachait à son caractère sage, prudent, réservé, désignèrent le bâtard pour plusieurs missions diplomatiques d'une grande importance, sans parler de celle qu'il se donne lui-même de tirer de captivité ses frères Charles d'Orléans et Jean d'Angoulême, ni de ses fonctions de conservateur général des trêves avec l'Angleterre.

C'est ainsi qu'en 1447 et 1448, il est à la tête d'ambassades auprès de l'antipape Félix V pour arriver à l'extinction du schisme. En 1462, Charles d'Orléans le nomme son lieutenant général au comté d'Asti. Peu après, Louis XI lui donne pleins pouvoirs pour recevoir en son obéissance la cité de Gênes et les villes, châteaux et places dépendant de cette seigneurie, et l'institue, en 1463, son lieutenant général et gouverneur de Savone. Qui niera que, dans ces déplacements transalpins, le comte de Dunois ait pu développer heureusement le goût du beau inné chez les princes de sa race?

Les lignes qui précèdent n'ont certainement pas pour but, on ne s'y trompera pas, d'ériger le grand Dunois en émule des Mécène et des Médicis, mais de combattre un préjugé trop

[1] *Cabinet des manuscrits.*
[2] *Nouvelle Biographie générale.*

répandu [1], par des preuves indéniables, et d'établir, à leur aide, que le bâtard d'Orléans fut, autant et plus même que tout autre grand seigneur de son temps, en état d'encourager les Lettres et les Arts. En ce qui concerne ce dernier point, nous allons présenter quelques notes inédites sur les œuvres qu'il exécuta et sur les artistes à ses gages, spécialement dans l'Orléanais. Elles sont extraites, en partie, de l'inventaire dressé à Châteaudun au mois de janvier 1468 (nouveau style) peu avant sa mort, arrivée le 24 novembre suivant, et du compte de ses obsèques; deux documents importants, dont nous préparons la publication, et qui suppléent au silence des Archives municipales de Châteaudun.

Pour ne citer que ses principales possessions orléanaises, le bâtard d'Orléans fut successivement seigneur de Gien, Romorantin, Beaugency et Cléry. A Gien, qu'il garde bien peu de temps, et à Romorantin, il ne semble pas avoir laissé de traces durables de son passage.

Nous serions disposé à porter le même jugement sur Beaugency. Le docteur Pellieux, historien de cette ville, prétend bien que le bâtard fit construire, en 1439, la partie du château sise du côté du grand escalier [2]. Nous constatons d'abord une erreur de date. C'est seulement en 1443 que Jean d'Harcourt, archevêque de Narbonne, achète la seigneurie de Charles d'Orléans, qui en consacre le prix, 16,000 écus [3], à payer sa rançon et celle de Jean d'Angoulême; et le 15 juillet de la même année il associe à son pouvoir « Monsieur et Madame de Dunois [4] ».

Cette erreur de date [5] nous autorise à tenir en suspicion le renseignement de Pellieux. Il est vrai qu'on montre au château de Beaugency le cabinet de Dunois, et, à l'hospice, deux frontons de

[1] On nous excusera d'insister; mais il faut croire que ce préjugé est bien puissant, puisque nos premiers efforts pour le déraciner ont échoué auprès d'un critique, d'ailleurs très-bienveillant pour nous (*Bulletin du bibliophile et du bibliothécaire*, août-septembre 1888, p. 447).

[2] Page 125.

[3] Archives nationales, Q. 551-552.

[4] *Mémoires de la Société archéologique et historique de l'Orléanais*, t. XXII, p. 261.

[5] Elle est aggravée par notre regretté confrère Edm. Michel, qui cite l'année 1429 dans l'*Inventaire des richesses d'Art*. Il faut convenir qu'à l'époque du siège d'Orléans, tout occupé de restaurer la France et la monarchie, le bâtard n'avait guère le loisir de reconstruire un château qu'il posséda seulement quatorze ans plus tard.

fenêtres où sont sculptés deux médaillons représentant le bâtard et François Ier de Longueville, son fils, avec accompagnement de leurs armes qui se retrouvent au château, dans la chapelle et à la tourelle de l'escalier, mais ici très mutilées. Nous croyons que ces travaux doivent être attribués non au père, mais à son fils, François Ier, et qu'ils furent terminés par le petit-fils, le cardinal Jean d'Orléans, archevêque de Toulouse, évêque d'Orléans, Beaugency étant resté cent ans dans cette famille. Les Archives notariales de cette petite ville ne nous ont d'ailleurs révélé aucun nom d'artiste.

Il en est différemment pour Châteaudun.

On sait que le bâtard l'avait tellement fortifié en 1421, que le roi d'Angleterre Henri V passa sous ses murailles, n'osant pas essayer d'y pénétrer. C'est pour la vaillante défense de ses domaines et pour les négociations de sa mise en liberté que le duc Charles, par lettres données à Calais, le 31 juillet 1439, confère à son frère naturel la vicomté de Châteaudun et le comté de Dunois, dont celui-ci garde désormais le nom [1].

Le nouveau seigneur de Châteaudun voulut élever une demeure digne de lui. Dans ce but, il démolit une partie du vieux palais des comtes de Blois, qui était établi sur des substructions très anciennes. Puis il commença ces constructions hardies, appuyées sur le rocher d'où elles montent à pic, comme la Merveille du mont Saint-Michel. Il avait pu s'inspirer d'un pareil modèle, puisqu'il avait été capitaine du Mont dans sa jeunesse. Le vieux guerrier ne sacrifia pas tout au confortable, et son nid d'aigle conserve encore à l'extérieur l'aspect d'une forteresse; mais l'aspect de la cour intérieure serait tout à fait riant sans la protection trop rapprochée du respectable donjon.

D'abord Dunois jeta par terre une vieille chapelle en ruine et en fit élever une autre en 1446, en dehors de l'enceinte du château, sous le vocable de saint Roch et de saint Sébastien. On l'appelait la chapelle des *Galeries*.

Puis il s'occupa du donjon, la grosse tour de Thibault le Tricheur comme certains l'appellent, quoiqu'on puisse l'attribuer avec plus de vraisemblance à Thibault V, puisqu'elle semble dater du douzième siècle. Dans le court intervalle qui sépare ses victo-

[1] Ces lettres sont imprimées, t. II, p. 227-229, *Bulletin de la Société Dunoise*.

rieuses campagnes de Normandie et de Guyenne, le 3 décembre 1450, le comte de Dunois fait marché, moyennant 700 écus d'or, avec Richart Taix, charpentier à Orléans, pour le comble de la grosse tour qui avait de 20 à 22 toises de haut. On devait assembler sur les murailles une plate-forme de bois portant au centre une aiguille de 9 à 10 pieds de haut, avec un chapiteau de 6 à 7 pieds « pour recevoir un ange ou fleuron de 5 ou 6 pieds de hault pour recevoir une grant fleur de lis, lequel qu'il plaira à Monseigneur et à Madame [1] ». Cette toiture de la grosse tour de Châteaudun fut renouvelée en 1625, sous Henri II d'Orléans-Longueville, avec le même couronnement d'une fleur de lis.

Quant au château lui-même, plusieurs textes récemment découverts permettent d'établir à peu près la part qui revient à chacun dans sa reconstruction. Achetant les caves de divers particuliers, Dunois fit « édifier la tour carrée du château de Châteaudun située devant la fontaine des moulins ». C'est donc bien lui qui érige l'aile du couchant dite de Saint-Médard [2].

Le compte des obsèques du Bâtard, outre les frais funéraires, contient aussi, nous l'avons vu, le relevé de sommes dues de son vivant et payées plus tard par son fils, François Ier d'Orléans. On trouve, dans les chapitres annexes, des renseignements précieux, tels que le versement de 900 livres tournois « pour convertir et emploier au paiement des ouvriers (maçons, manœuvres, carriers, charpentiers, couvreurs, etc.) qui avoient besongné au chasteau de Chasteaudun et qui deue leur estoit avant le trespas de feu monditseigneur [3] ».

C'est messire Raoul Maunourry, aumônier du comte, qui était « commis du temps de feu monditseigneur à paier les mises des réparations du chastel de Chasteaudun [4] », et chargé d'acquitter les mémoires des ouvriers.

[1] Bibl. nat., Portef. Lancelot, 16, f° 193. — Est-ce pour la préparation de cette œuvre qu'en 1447 l'Administration des eaux et forêts du duché d'Orléans délivre, sur la signature du bâtard, à Richard Fé, son serviteur, la tonture de quatre arpents de bois? (Archives départementales du Loiret, A. 2124.)

[2] Cette mention d'un acte de 1500 ou 1501 (*Minutes des notaires du comté de Dunois*, par L. Merlet. — E. 120) appuie les excellentes raisons données ar M. Coudray aux p. 106 et 107 de son *Histoire du château de Châteaudun*.

Bibl. nat., Portef. Lancelot, 16, f^os 304 et 318.

Ibid., f° 318.

Le directeur des travaux, l'architecte, s'appelle Nicole du Val : « Du receveur de Longueville 200 livres tournois pour bailler à maistre Nicole du Val, maistre des œuvres de Chasteaudun et qui deue lui estoit par avant le trespas de feu monditseigneur [1]. » Ce Nicole, appelé aussi Colin du Val, avait été nommé en 1447 maître des œuvres de la ville de Rouen. C'est là que Dunois alla le chercher pour lui confier les travaux de ses châteaux de Longueville et de Châteaudun. Avec lui besognait un autre maçon du même nom que nous retrouverons à Cléry, Simon du Val [2].

C'est donc à Nicole du Val qu'il faut attribuer l'aile de Saint-Médard du château de Châteaudun, sous les ordres du bâtard. D'ailleurs, l'écusson de ce dernier qu'on y retrouve, la tradition qui conserve son nom au cabinet de travail et à d'autres appartements, le fait même d'avoir masqué par la Sainte-Chapelle l'extrémité de ce bâtiment; tout cela ne laisse aucun doute sur l'honneur qui lui revient de cette entreprise, presque terminée au moment de sa mort, puisqu'alors étaient délivrés les mandats de payement aux menuisiers, serruriers et couvreurs.

Du reste, on n'avait pas attendu l'achèvement de ces travaux pour mettre en bon train ceux de la Sainte-Chapelle, probablement sous l'œil de l'architecte du château, Nicole du Val.

La pensée de cette pieuse fondation, réservée d'ordinaire aux rois et aux princes du sang, avait été commune au comte et à la comtesse de Dunois. Comme la cour du palais était peu spacieuse, on rasa une partie de la clôture de la forteresse, on nivela le talus, et sur ce terrain conquis s'éleva la Sainte-Chapelle, terminant en retour d'équerre l'aile Saint-Médard et s'appuyant au flanc de la grosse tour. On a écrit à tort [3] que la construction n'en était pas commencée en 1464, puisque le testament du Bâtard et de Marie d'Harcourt [4], en date du 3 octobre 1463, ordonne qu'une somme de 2,000 francs sera consacrée « à l'achèvement de la Sainte-Chapelle estant en leur chasteau de Chasteaudun » et au logis des

[1] Bibl. nat., Portef. Lancelot, f° 318.

[2] *Dictionnaire des artistes français*, par Bérard. — *Bulletin de la Commission des antiquités de la Seine-Inférieure*, 1884. — *Bulletin de la Société Dunoise*, t. V, p. 53.

[3] *Mémoires de la Société archéologique de l'Orléanais*, t. II, p. 178.

[4] *Ibid.*, t. II, p. 424.

religieux. En fait, le récit de l'inhumation du cœur de la comtesse de Dunois [1] rapporte qu'il fut déposé, le 8 septembre 1464, dans le caveau [2] de cette chapelle de Saint-Jean, par l'évêque de Chartres, Miles d'Illiers, qui y célébra la messe.

Nous estimons donc que ce charmant édifice aux proportions restreintes, puisqu'il ne mesure que 30 mètres de long sur 8 de large et 20 de haut sous le faîtage, était très près de son achèvement, pour la partie inférieure, en cette année 1464. En effet, la Sainte-Chapelle fut consacrée, le 5 juin 1465, par le cardinal d'Estouteville [3], sous le double vocable de Notre-Dame et de Saint-Jean-Baptiste; et, le 15 janvier 1568, le même évêque Miles d'Illiers, dans le nouveau monument, consacra François de Brilhac, abbé de Pontlevoy [4].

Mais au-dessus de la première chapelle on en construisit une autre en l'honneur de saint Vincent. C'est ce qui explique la hauteur totale de l'édifice et aussi comment les maçons y travaillaient encore à la mort du Bâtard, et pourquoi enfin la couverture en tuile ne fut posée qu'après son trépas [5].

Voici les renseignements rencontrés dans le *Compte des obsèques* sur les dépenses d'ornementation et d'ameublement de la Sainte-Chapelle de Châteaudun.

C'est encore l'aumônier du comte, Me Raoul Maunourry, qui dirigea et paya les ouvriers. Il fit faire par des charpentiers d'Orléans, Richard Fé et Germain son fils, momentanément installés à Châteaudun pour la confection des menuiseries du château, des cloisons qui isolaient le sanctuaire de la nef et des deux oratoires formant les bras de la croisée.

Pour les peintures, nous trouvons deux mentions :

« Quittance de dix écus d'or par Piètre André, peintre du duc d'Orléans, pour les peintures et œuvres par lui faites pour le feu comte de Dunois [6]. » Cet artiste, huissier de salle du duc, est bien

[1] *Mémoires de la Société archéologique d'Eure-et-Loir*, t. I, p. 263.

[2] Au temps où écrivait Lancelot, ce caveau contenait dix cœurs et entrailles, sept petits corps et cinq grands. Ce caveau fut violé à la Révolution.

[3] *Bulletin de la Société Dunoise*, t. VI, p. 217, et *Mémoires du prieur de Mondonville*.

[4] *Bordas*, nouvelle éd., p. 249.

[5] Bibl. nat., Portef. Lancelot, 16, f° 325 v°.

[6] *Minutes des notaires du comté de Dunois*, E. 53, 1468-1470.

connu. C'est lui qui fut chargé, en 1464, de conduire les obsèques de la comtesse de Dunois à Cléry et à Châteaudun. En voici un autre qui l'est moins :

« A messire Paoul Grymbault, maistre escolle de Partenay, pour avoir paint plusieurs choses en la chapelle du chasteau de Chasteaudun, du vivant de feu monditseigneur, la somme de XVVII l. X s. t.

« Et pour son logeiz durant ung an, VIII l. V s. t.[1]. »

C'est bien certainement à ce maître d'école de Parthenay, assez libre de son temps pour consacrer toute une année à la décoration de la Sainte-Chapelle de Châteaudun, qu'il faut attribuer la peinture murale qui se voit encore dans l'oratoire de droite, et à laquelle une récente et habile restauration vient de rendre tout son éclat. Cette peinture ne représente rien moins que le *Jugement dernier*. L'ensemble est original, les détails remplis de naïveté et de force à la fois. La composition, assez compliquée pour le temps, ne manque pas de grandeur, ni l'exécution d'un certain mérite.

Me Jean Garnier, trésorier du comte et chanoine de Cléry, fit écrire certains « cayers », probablement à l'usage du chœur, pour la Sainte-Chapelle, moyennant 20 écus d'or[2]. Les chants y étaient accompagnés par des orgues dont la façon, du vivant du comte[3], coûta 296 écus. Le facteur s'appelait Pierre de Montfort, prieur de Saint-Porchaire de Poitiers et de Méré, organiste du Roi[4].

Dans le chœur fut placé un aigle en cuivre sorti de l'atelier du fondeur parisien Jehan Morant, auquel le Bâtard lui-même avait fait la commande[5]. Il fut amené de Paris le 11 mai 1469. Cette date, fournie par la quittance du voiturier chargé du transport, dément celle de mars 1468, gravée sur le piédestal en un huitain transcrit par François Perrault, curé de Prasville et bibliophile distingué[6], qui visitait Châteaudun en 1775 :

Très haut, excellent et puissant
Jehan, jadis comte de Dunois,

[1] Portef. Lancelot, 16, fo 322 vo.
[2] Bibl. nat., Portef. Lancelot, 16, fo 326 ro.
[3] *Ibid.*, 322 vo.
[4] *Minutes des notaires du comté de Dunois*, E. 51. 1458.
[5] Lancelot, 16, fos 323 ro et 329 (quittance originale du voiturier). — Sur Adam et Jean Morand, fondeurs et sculpteurs à Paris, au quinzième siècle, le *Dictionnaire de Bérard* donne quelques détails intéressants.
[6] COUDRAY, *Histoire du château de Châteaudun*, p. 181.

Me fit faire, en son vivant,
Par Jehan Morant, fondeur courtois.
Et fut cy mis en ce beau mois
Mars mil quatre cent soixante huit.
Priez tous Dieu d'une voix
Qu'en Paradis soit conduit.

Le bon curé beauceron trouvait cet aigle « bien fait pour le temps ». Il était pourtant détérioré, comme le constate une note de l'année 1715 [1].

La Sainte-Chapelle de Châteaudun était ornée de verrières qui furent brisées par les Prussiens en 1815. On ignore le nom de l'artiste qui les a faites; mais elles portaient pour la plupart les armes de Longueville et de leurs alliances. Sur les vitraux du chœur étaient représentés le Bâtard à genoux, armé, la cotte d'armes ornée des pièces de son écu, et Marie d'Harcourt; à l'oratoire de droite était peint leur fils François, qui termina la Sainte-Chapelle. Un portrait du Bâtard se trouvait encore dans la sacristie, et l'un des nombreux reliquaires qu'elle renfermait était gravé aux armes du comte et de la comtesse de Dunois.

La longueur de la nef est coupée, de distance en distance, entre les retombées d'arceaux, par douze colonnes de deux mètres de haut couronnées par des chapiteaux finement sculptés. Ces colonnes supportent des statues dont la plus curieuse est celle du Bâtard, en demi-grandeur et polychromée; la partie inférieure, mutilée en 1870, a été refaite. Dunois aimait à reproduire partout son image. Lancelot dit qu'il avait fait mettre, sur le portail de son château de Tancarville, un groupe de trois statues, celles de La Hire et de Poton de Xaintrailles, avec la sienne au milieu.

La Sainte-Chapelle ne fut absolument terminée que par Agnès de Savoie, peu après la mort de François, son époux, arrivée en 1491, par un maçon nommé Colas Picault [2].

Pour en finir avec Châteaudun, disons que, en retour de l'aile de Saint-Médard, la grande aile qu'on admire encore a été con-

[1] « L'aigle de cuivre qui sert de lutrin est en mauvais état; on pourroit le troquer contre un autre. Il ne faudroit peut-être point de retour par ce qu'il est fort pesant; et que celui qu'on prendroit pourroit estre plus léger. Si l'on ne fait point cet échange, il faudra le faire raccommoder. » — Portef. Lancelot, 191.

[2] « Marché avec Colas Picault, maçon, pour tailler, asseoir et maçonner le clocher de la Sainte-Chapelle du chastel de Chasteaudun. » — *Minutes des notaires du comté de Dunois,* 1492-1494.

struite par le fils et les petits-fils du bâtard d'Orléans. Ses deux escaliers ne sont pas indignes d'être comparés à ceux du château de Blois. Celui du fond de la cour s'inspire encore du moyen âge, tandis que le grand escalier, qui coupe si heureusement la façade, est une œuvre de la première période de la Renaissance. Ce dernier fut construit en 1511 et 1512 par les maîtres maçons Pierre Gadier, Jean Bourreau et Etienne Gallebrun [1].

Il nous reste à parler de la chapelle de Saint-Jean, dite de Dunois ou de Longueville, à Cléry, où le bâtard d'Orléans établit la sépulture des comtes de Dunois et de Longueville.

Disons sommairement que la collégiale de Notre-Dame de Cléry, sise à cinq lieues d'Orléans et à deux de Beaugency, fut fondée au commencement du quatorzième siècle par le maréchal Simon de Melun pour servir comme de reliquaire à la statue miraculeuse de la Vierge, découverte sur le même emplacement vers l'année 1280. La première pierre de l'église, qui succéda à une humble chapelle, fut posée par Philippe VI en 1332 ; et ce monument, moins d'un siècle après, fut ruiné de fond en comble par Salisbury, à la veille du siège d'Orléans en 1428.

Seigneur de Beaugency en 1443, le Bâtard acquit Lestiou et Cléry même en 1453. Manifestement protégé par la Vierge au siège de Dieppe en 1443, il témoigna sa reconnaissance, de concert avec Marie d'Harcourt, par une première fondation à Cléry en 1444 [2].

Il fit bien plus. Sur ses instances, Charles VII et Louis XI prirent à cœur le reconstruction de l'église, où ce dernier ordonna son tombeau. Elle avait été lambrissée par Richard Fé, charpentier du duc d'Orléans, que nous avons rencontré naguère à Châteaudun ; et Pierre Chauvin, maître des œuvres de maçonnerie du duc d'Orléans, habile architecte de cette époque, passa marché la même année (1449) pour la décoration du portail nord de Notre-Dame de Cléry [3], qui a été détruit au commencement de ce siècle. L'église était presque achevée en 1472, lorsqu'un incendie brûla la

[1] *Minutes des notaires du comté de Dunois*, 1511-1512.

[2] Ces quelques lignes sont le résumé succinct de notre travail sur *Les sépultures de Marie d'Harcourt*, etc., inséré au t. XXII des *Mémoires de la Société archéologique et historique de l'Orléanais*.

[3] Ces marchés sont publiés dans le Mémoire dont le titre précède. Au portail figuraient les statues et les écussons de Charles VII et du Dauphin.

charpente et la couverture, que Louis XI ordonna de refaire immédiatement.

Dans les registres du tabellionage de Cléry, nous avons trouvé un certain nombre de documents donnant le nom du second architecte de la Collégiale. Il s'appelle Pierre Le Paige ou Le Page. Comme il est qualifié dans certains actes « maistre des euvres de l'église collégial de Nostre Dame de Cléri » et dans plusieurs autres « maistre des euvres de maçonnerie et de charpenterie[1] », il ne peut y avoir aucun doute sur ses attributions.

Ce nom de Pierre Le Page, le continuateur de Pierre Chauvin, est donc aussi à retenir, parce que cette église, malgré les détériorations que le temps et les restaurations que les hommes lui ont fait subir, est encore très intéressante, puisqu'elle a été bâtie d'un seul jet, à part trois jolies chapelles de la Renaissance ajoutées postérieurement[2], et caractérise bien une époque. En outre, c'est la seule œuvre de cet artiste, mort avant l'année 1478, que nous connaissions dans l'Orléanais[3]; et peut-être cette indication en fera-t-elle découvrir d'autres.

Dans l'église de Cléry, alors encore en construction, le comte de Dunois et sa femme choisirent un emplacement auprès du portail méridional et y firent élever une chapelle destinée à recevoir leurs corps et ceux de leurs descendants, comme la Sainte-Chapelle de Châteaudun servait de sépulture à leurs cœurs ou à leurs entrailles. Ici encore, saint Jean-Baptiste est le patron. L'architecte, à Châteaudun, était comme nous l'avons vu Nicole du Val; celui de Cléry, sans doute un de ses parents, fut Simon du Val. Robert Saussaye, dit Longueville, poursuivant d'armes du comte, fut chargé de la *mise des ouvrages* de Cléry.

La chapelle Saint-Jean fut dotée, par le testament commun du comte et de la comtesse de Dunois, daté du 3 octobre 1463, de 800 écus d'or pour l'édifice et de 400 pour les ornements. Le corps de Marie d'Harcourt, morte le 1er septembre 1468, y fut

[1] Minutes de Me Laîné, notaire à Cléry, *passim*.

[2] Nous avons donné quelques détails sur ces chapelles dans notre notice intitulée : *Le château de Chambord*, etc., publiée au compte rendu de la *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements*, 1888.

[3] On rencontre un Jehan Le Paige, maçon et tailleur de pierre à Orléans, dans les comptes de forteresse de la ville d'Orléans pour 1447-1449. Il est payé pour avoir fait et sculpté « l'uisserie de la vix de l'ostel de la ville (d'Orléans) ».

déposé par le peintre Piètre André, dans un caveau en pierre tendre de Bourré que nous avons retrouvé le 8 juin 1887. Sur le cercueil en plomb de la mère se trouvait une autre bière plus petite, celle de son fils aîné Jean, filleul de Charles d'Orléans, et mort en bas âge[1].

Le bâtard d'Orléans, resté veuf, avança fort les travaux, de 1464 à 1468, comme en témoigne le compte de ses obsèques. On y relève différents payements[2] « à maistre Simon du Val, maistre des œuvres de maconnerie de la chappelle de Cléri », un notamment pour le pavage. Pierre Rémy avait fait la charpente et Richard Fé l'oratoire, les deux *huys* de la chapelle et les *chezes*. Par les frais du serrurier qui les a ferrées, on sait que ces chezes étaient au nombre de cinq, nombre égal à celui des stalles sculptées qui sont encore dans la chapelle du côté de l'Évangile. Nous connaissons ainsi le nom de l'artiste qui a fourni le modèle de toutes les stalles du chœur de Cléry. On les attribue généralement au seizième siècle; il est vrai que l'exécution en est plus soignée.

L'incendie de l'église de Cléry endommagea aussi la chapelle de Dunois, mais assez légèrement, puisque les chanoines y tinrent chapitre pendant les réparations. Dans cette chapelle, sauvée du feu par Jean du Fou, maçon de Cléry, le chanoine Nicole Myay fit appareiller la couverture et remettre en état les quatre verrières *rompues* par la flamme. Ces derniers travaux furent exécutés par les soins de Perrette, veuve de Henry Geldaf, un peintre verrier d'origine flamande, établi à Orléans, où il jouissait d'une certaine réputation.

Les ornements de la chapelle, tables d'autel « semées de fleurs de Marie », chapes, chasubles, etc., furent l'œuvre de Henri de Dremen, brodeur de Chartres, de la Cotarde, « broderesse d'Orléans » qui les garnit de franges de soie tricolore, « blanche, bleue et vermeille », et de Guillaume Segrie, « taillandier et varlet de chambre » de la comtesse Agnès.

L'heure de la mort arrive aussi pour le comte de Dunois. Toute une vie d'honneur, de courage, de dévouement à sa patrie et aux

[1] Cf. notre mémoire intitulé : *Les sépultures de Marie d'Harcourt, femme du bâtard d'Orléans, de Jean leur fils*, etc. (*Mémoires de la Société archéologique et historique de l'Orléanais*, t. XXII).

[2] Bibl. nat., Portef. Lancelot, 16, f° 323.

siens l'y précède; il s'y prépare par de pieuses fondations et de généreuses dispositions testamentaires; les secours de la religion l'accompagnent et le soutiennent au moment suprême. Comme les historiens varient sur la date et le lieu de la mort du grand chambellan de France, donnons à ce sujet quelques détails absolument certains, tirés du *Compte des obsèques,* avant d'en extraire ce qui concerne les artistes.

Jean, bâtard d'Orléans, mourut le 24 novembre 1468, non pas *en son château de Lay près Montlhéry,* comme on l'a souvent répété (il n'y eut pas à Montlhéry de château de ce nom, et il n'y possédait rien), mais à L'Hay près Paris, tout à côté de Bourg-la-Reine. Il y succomba, selon toute vraisemblance, à la suite d'un accès de goutte, maladie dont il souffrait et qui une fois déjà faillit l'emporter. Le Bâtard n'était pas là chez lui, car on donne six livres « à Jacquete chambrière du trésorier des guerres où monditseigneur trespassa ». En 1468, le trésorier des guerres, il n'y en avait qu'un, se nommait Antoine Raguier. La charge fut occupée par des membres de cette famille pendant une grande partie du quinzième siècle, et la seigneurie de L'Hay fut une de ses possessions[1].

Dunois se trouvait chez cet hôte, depuis plus de quinze jours, avec son bailli de Dunois, Florent Bourgoing. Le décès ne fut pas subit, puisque Jean de la Garde, apothicaire de Paris, fournit des médicaments « pour sa maladie », et que l'on paya 16 l. 15 s. t. « à Me Charles de Mau Regard, médecin, pour sa paine d'avoir visité feu monditseigneur en sa maladie audit Lay ». Me Guillaume de Châteaufort, docteur en théologie, vint « de Paris audit Lay, durant la maladie de feu monditseigneur, pour le confesser et estre à son trespas où il a esté par plusieurs journées ».

Après le décès, le corps fut lavé, embaumé, enseveli dans une toile, et scellé dans un cercueil de plomb; les entrailles, « enfoncées » par un tonnelier, devaient être portées à Beaugency, et le cœur à Châteaudun. Yvon Fourbault, peintre de Paris, fournit 374 écussons aux armes du défunt pour L'Hay, fit « la peinture autour de l'église » et noircit une chapelle de bois mise sur le corps

[1] L'Hay appartenait, en 1436, à Me Charles Raguier, chanoine d'Orléans. Acte du 16 avril, devant Denis Delasalle, notaire à Orléans (Etude Gillet).

pour le service; tout autour étaient des chandeliers de plâtre à l'usage du luminaire; et quatre-vingt-dix chapelains célébrèrent des messes en présence de députations des quatre ordres mendiants venues de Paris. »

Puis la dépouille précieuse recouverte d'un poèle en drap et velours noirs, fut déposée sur un chariot peint aussi en noir, précédé de deux pages à cheval. Le cortège se composait de gentilshommes, officiers et serviteurs vêtus de deuil, portant une bannière, un guidon, un étendard et un pennon, peints par Yvon Fourbault aux armes du Bâtard; à la suite dix chapelains à cheval et cinquante pauvres, une torche à la main. On descendit la côte de L'Hay jusqu'à Bourg-la-Reine, où l'on prit la route d'Orléans, et le voyage funèbre commença. Il devait durer seize jours avec stations à Montlhéry, Étampes, Le Puiset, Saint Péravy-la-Colombe, Beaugency et Cléry; de là, le cœur, toujours sur le chariot, revint par Beaugency et la Ferté-Villeneuil à Châteaudun. Dans chaque pays le clergé venait processionnellement avec la croix au-devant du cortège; le chariot entrait dans les églises pour le service et y demeurait si l'on séjournait. Germain et Richart Fé construisirent des chapelles de bois à Cléry, Beaugency et Châteaudun; un peintre d'Orléans dont on connaît seulement le prénom, Pierre, peignit les écussons envoyés à Cléry, et c'est l'architecte de la chapelle Saint-Jean, Simon du Val, qui prépara le caveau du comte tout auprès de celui de la comtesse, suivant leur volonté suprême.

En effet, par leur testament du 3 octobre 1463, ils ordonnaient que « leurs corps soient portés et mis en l'église Notre-Dame de Cléry et en la chapelle de Saint-Jehan-Baptiste, et dessus iceux mis deux tombes de cuivre ou albâtre qui n'ayent plus le pavement que trois doigts, et sur icelles soit écrit ce que par leurs exécuteurs sera dit, advisé et ordonné ».

Ce fut le cuivre qu'on choisit pour ces tombes, et l'exécution fut confiée aux mains habiles de Jean Morant, fils d'Adam, l'artiste parisien qui avait fondu l'aigle de la Sainte-Chapelle de Châteaudun, comme l'indiquent ces deux articles du compte :

« A Jehan Morant fondeur, demourant à Paris, la somme de IIII^c XII l. X s. a lui paiée, par les mains de Denis le Breton, par l'ordonnance des exécuteurs, sur la sépulture par lui faicte pour feu monditseigneur, tant pour cuyvre que pour façon. En ce non

compris ce que le bailli de Dunois en a baillé, comme appert par le marché de ce fait et quictance dudit Morant rendus au doz dudit marché[1]. »

« Jehan Morant de Paris pour le reste à lui deu de la sépulture de feu monditseigneur et pour les voicturiers qui ont admené de Paris à Cléry les représentations de feu monditseigneur et dame de cuyvre, et pour les journées dudit Morant et de ses varletz à asseoir ladite sépulture[2], III^{jxx} XVII^{j} l. XII^{j} s. IX d. »

On peut juger de l'importance de l'œuvre par celle du prix.

Il semble que ce monument funéraire du Bâtard aurait dû rester l'objet d'un éternel respect, sinon d'un culte patriotique; il n'en fut rien. Enlevé par des mains sacrilèges, en 1562, il fut fondu comme tant d'autres, à l'arsenal protestant d'Orléans. De sorte que l'effigie du guerrier qui rendit la paix à son pays fortement reconstitué, devint, un siècle plus tard, l'arme d'une lutte fratricide dont le prolongement menaça la France d'un nouveau démembrement.

L. JARRY,

Correspondant du Comité, Membre de la Société archéologique de l'Orléanais, à Orléans.

[1] Portef. Lancelot, 16, f° 322 v°.
[2] *Ibid.*, f° 323 v°.

XXXII

LES MINIATURES ET LA RELIURE ARTISTIQUE DU CARTULAIRE DE MARCHIENNES

Le dernier abbé de Marchiennes, dom Alexis Lallart, emporta, lorsqu'il fut forcé, en 1791, de quitter son abbaye, un Cartulaire du seizième siècle qui était considéré comme une œuvre artistique de grande valeur. Précieusement conservé dans la famille de cet abbé, ce Cartulaire est aujourd'hui en la possession de M. le baron A. Lallart de Gommecourt, petit-neveu de dom Alexis. Peu de personnes connaissent son existence; elle a été révélée par quelques pages qu'un savant érudit d'Arras, le regretté M. Charles de Linas, lui a consacrées en 1856 dans une revue intitulée *la Picardie*, et en 1859 dans le procès-verbal d'une séance du Congrès archéologique de France tenu à Cambrai [1].

Ceux qui s'intéressent à l'histoire de l'Art nous sauront gré, nous en avons l'espoir, de publier un travail complet et précis sur le Cartulaire en lui-même, sur ses miniatures et aussi sur sa reliure, dont les ornements en cuivre doré sont ciselés avec une largeur et une finesse vraiment magistrales. Des recherches opérées dans les archives de l'abbaye de Marchiennes, dans celles de divers établissements religieux et dans celles de la ville de Douai, nous ont fourni des renseignements, curieux pour l'histoire de l'Art, au sujet de l'abbé qui a fait rédiger, enluminer et relier le Cartulaire, et de l'orfèvre qui a exécuté l'ornementation de la reliure. Une reproduction de ces ornements, due à l'habile crayon de M. Alfred Robaut, complétera cette notice, à laquelle seront joints divers documents.

[1] *Congrès archéologique de France*, 25e session, tenue à Cambrai en 1859, p. 536. Procès-verbal rédigé par M. C. Dehaisnes.

I

Le Cartulaire, formé par ordre de dom Jacques Coëne, abbé de Marchiennes de 1501 à 1542, pour renfermer tous les actes de son administration antérieurs à 1540, est un volume in-folio, en parchemin, de 556 feuillets. L'écriture, à longues lignes, est une belle gothique présentant les caractères du seizième siècle ; elle révèle une main très habile.

En tête du volume se trouvent quatre distiques latins en l'honneur de Jacques Coëne, et, quelques feuillets plus loin, une table des matières comprenant les huit divisions suivantes, qui donnent une idée de ce que contient le Cartulaire : 1° Privilèges des papes, rois et seigneurs, translation des reliques, lettres de reconnaissance des prévôts de Saint-Pierre, droits de trois livres de cire quand l'abbé passe la nuit à Douai, affaires ecclésiastiques ; 2° Lettres concernant les terres de Marchiennes ; 3° Lettres concernant les terres de Beuvry, Orchies, Ronchin... ; 4° Lettres concernant les seigneuries de Sailly, Gouy, Écourt, Boiry et Lorgies ; 5° Lettres au sujet des seigneuries et juridictions d'Abscon, Marquette et Douai ; 6° Lettres au sujet des terres de Fenaing et Aniches ; 7° Fondations pieuses faites par l'abbé Jacques Coëne ; 8° Châsses, joyaux et œuvres d'art qu'il a fait exécuter.

Les titres des huit divisions de cette table rappellent l'ensemble de la vie administrative de l'abbé de Marchiennes, que l'on peut étudier d'une manière complète et détaillée dans les nombreuses pièces du Cartulaire.

Cette vie est représentée en action dans les quatre grandes miniatures, qui montrent Jacques Coëne en présence des quatre autorités devant lesquelles ont été traitées les affaires dont il s'est occupé dans l'intérêt de l'abbaye. Voici la description de ces miniatures :

La première, qui est en tête du volume, remplit une page tout entière. Elle offre l'abbé de Marchiennes en présence de la suprême autorité, le Tout-Puissant. En haut, sous un dais très riche, au milieu d'une gloire éclatante, est assis le Père Éternel, vêtu d'un large manteau, portant une tiare à triple couronne sur le front et tenant un sceptre à la main. A ses pieds est pieusement agenouillé

Jacques Coëne; il offre le Cartulaire renfermant l'ensemble des actes de sa vie à l'auteur de tout bien, au juge suprême, et il lui adresse les paroles suivantes, tracées sur une banderole qui sort de ses lèvres :

Accipite impensos pro vestro jure labores.

Auprès de Jacques Coëne est agenouillée la fondatrice de l'abbaye, sainte Rictrude, qui présente l'abbé au Seigneur, en soutenant le Cartulaire d'une main et en portant dans l'autre l'église de Marchiennes. A droite, deux Religieux, dont l'un tient la crosse de Jacques Coëne, et en avant un groupe d'ecclésiastiques et de laïcs.

La série des actes relatifs aux affaires ecclésiastiques est ouverte par une miniature occupant la moitié de la page. Jacques Coëne y est représenté en présence du Souverain Pontife; accompagné de plusieurs de ses Religieux dont l'un porte sa crosse, il reçoit le droit de porter les insignes épiscopaux que lui avait accordés, par une Bulle du 2 septembre 1505, le pape Jules II; celui-ci est entouré de cardinaux, d'évêques et d'officiers de la Cour pontificale. Cette miniature, d'un très riche coloris et d'une bonne exécution, rappelle les honneurs que reçut Jacques Coëne, et non un fait de sa vie, car il n'alla jamais à Rome.

Le même caractère fictif doit être attribué à la troisième miniature, qui est peut-être encore plus remarquable que la seconde. Elle se trouve placée, dans le Cartulaire, en tête des Sentences émanées de l'Officialité d'Arras, évêché sur le territoire duquel était située l'abbaye de Marchiennes. L'enlumineur a représenté avec beaucoup de vérité l'aspect du tribunal, le juge et ses assesseurs, les parties à l'audience. Jacques Coëne, debout et couvert, reçoit un arrêt que l'Official lui présente avec respect et en portant la main à la toque qui couvre son front. On pourrait presque s'imaginer que les têtes sont des portraits; elles sont caractéristiques.

Plus petite que la précédente, la quatrième miniature est consacrée aux affaires portées devant l'autorité séculière. Au milieu est assis un gouverneur, un juge, qui tient à la main la verge à nœuds, symbole de son pouvoir; autour de lui se voient l'abbé de Marchiennes, qui soulève sa toque, et divers autres personnages. L'un d'eux semble être un plaideur qui vient de perdre sa cause et

que son avocat cherche à consoler ; dans le fond, entre le Religieux qui porte la crosse et un autre moine bénédictin, apparaît la face ironique d'un fou portant la marotte et le bonnet à grelots ; sur les marches du tribunal un chien s'étale avec complaisance.

Dans ces quatre miniatures, Jacques Coëne est représenté s'occupant des affaires de son abbaye, en diverses phases et à divers âges de sa vie : jeune encore sur la seconde miniature, à l'âge mûr sur la quatrième, approchant de la vieillesse sur la troisième et affaibli par les années sur la première. C'est partout la même tête, au nez légèrement aquilin, à l'œil vif, tel qu'on le voit sur le triptyque, conservé au musée de Lille, que Jacques Coëne lui-même a fait exécuter par Jean Bellegambe.

Ces miniatures sont remarquables par la largeur et la facilité de l'exécution. Elles n'ont pas toutefois la finesse qui dénote un maître de premier ordre.

Les bordures sont formées d'un fond d'or sur lequel se détachent des rinceaux avec des fleurs, des papillons, et les armoiries du prélat accompagnées de sa devise : *Finis coronat.*

Il y a peu de Cartulaires qui offrent des miniatures de cette importance. Il y en a bien moins encore dont la reliure présente le caractère artistique qui distingue celle du livre où Jacques Coëne a fait enregistrer des privilèges, des chartes, des actes de vente, des citations, des arrêts et des jugements.

La reliure des Cartulaires était ordinairement très simple. Elle était formée de deux aisselles en bois recouvert d'un parchemin blanc ou d'un cuir noirâtre avec petits fers à froid et souvent avec un ou cinq clous de laiton exécutés assez grossièrement. Il en est tout autrement pour le cartulaire de Jacques Coëne, qui offre une reliure aussi riche et aussi soignée que les missels et les livres de chœur.

Les deux planches en chêne qui forment les plats du volume sont recouvertes d'un velours rouge cramoisi, qui est encore en parfait état après trois ou quatre siècles. Sur les plats des deux côtés, afin d'assurer la conservation du livre et d'empêcher qu'il ne souffrît du contact des planches sur lesquelles il devait être posé dans la *librairie* ou bibliothèque de l'abbaye, étaient fixés, au milieu et près des quatre coins, cinq de ces gros clous à boulon qui se voyaient souvent sur les reliures monastiques et que l'on

désigne, dans les comptes de l'époque, sous le nom de *clouans* et parfois de *moufles de letton*[1].

Dans la reliure du Cartulaire, ces clous, qui sont en cuivre doré, offrent, à leur partie supérieure, une marguerite dont le centre, destiné à poser sur le bois, présente une surface plane et complètement lisse, tandis que tout autour, à un niveau un peu plus bas que la marguerite, au milieu d'arabesques, quatre têtes grimaçantes, aux cheveux ébouriffés et à la longue barbe, laissent sortir de leurs lèvres les doubles manches des deux supports sur lesquels semble reposer le clou et tout ce qui l'environne. Le tout est ciselé avec la merveilleuse finesse qui distinguait les orfèvres les plus habiles de l'époque de la Renaissance; non moins délicats sont les ornements, aussi en cuivre doré, qui décorent les quatre coins des plats du livre. Impossible de décrire ce qu'il y a de gracieux dans les têtes d'anges que portent ces coins, et dans les rinceaux, les feuillages, les fleurs et les fruits qui s'épanouissent sur l'étroit triangle de chaque écoinçon. Comme dessin et comme exécution, ce sont de petits chefs-d'œuvre. Pour assujettir les 556 feuillets de parchemin du Cartulaire et empêcher le parchemin de se gondoler, il fallait des fermoirs établis avec soin. Les deux courroies destinées à cet usage, qui sont souvent désignées dans les comptes sous le nom d'*armures* ou d'*attachements,* sortent d'élégantes charnières, aussi en cuivre doré, posées sur le plat supérieur de la couverture, et vont, grâce aux rebords et aux œillets de cuivre dont elles sont garnies, se fixer comme d'elles-mêmes dans les clous rivés sur le plat du côté opposé. Seuls des hommes qui avaient l'habitude du livre et qui l'aimaient ont pu concevoir et mettre à exécution un ensemble de reliure aussi riche, aussi artistique et aussi heureusement disposé.

Sur la tranche, qui présente aussi un motif de décoration sur la dorure, de ses trois côtés a été tracée, à l'aide d'un pointillé, en caractères rappelant ceux que l'on emploie sur les sceaux, la devise de Jacques Coëne : *Finis coronat*[2].

[1] Archives départementales du Nord, fonds de la cathédrale de Cambrai. Comptes des années 1498-1499 et 1505-1506.

[2] Voir pl. XXX.

II

La description que nous venons de donner serait un travail incomplet, si elle n'était point accompagnée de tous les renseignements que l'histoire et les archives peuvent fournir sur les œuvres d'art exécutées par ordre de l'abbé Jacques Coëne et sur le prix et les auteurs des miniatures et de la reliure artistique du Cartulaire.

Jacques Coëne, né à Bruges et administrant une abbaye où le goût des Arts n'avait point cessé de régner, contribua beaucoup à embellir l'abbaye, l'église et le trésor. Il fit construire des cloîtres très riches, ornés d'une voûte dorée et de vitraux représentant divers faits de l'Ancien et du Nouveau Testament, ainsi qu'une galerie conduisant à l'église, où fut représentée en peinture l'*Agonie du Christ au jardin des Olives*. C'est à lui qu'était dû le nouveau chœur, avec ses quatre-vingts stalles et sa clôture en bois sculpté à jour, au travers et au-dessus de laquelle on apercevait plusieurs chapelles en pierre, de grandes statues et des tableaux; aux côtés de l'autel s'élevaient quatre colonnes, en cuivre doré, servant de support aux quatre châsses de saint Laurent, saint Jonat, sainte Eusébie et sainte Rictrude [1]. Le Trésor fut enrichi d'un nombre considérable d'objets en or, en argent et en cuivre doré, fabriqués par les orfèvres les plus habiles des Pays-Bas. Jacques Coëne fit exécuter à Anvers un ostensoir et les statues de saint Georges, de sainte Hélène, de saint Barthélemy, de saint Maurand et de sainte Ursule; à Bruges, une corne d'ivoire, servant de reliquaire, la grande crosse abbatiale, qui pesait neuf marcs deux onces, et une mitre du prix de 1,500 livres 17 sous; à Lille, une très belle croix de cristal montée en argent, du prix de 262 livres; à Cambrai, deux statues de la Vierge, dont l'une très grande, du poids de vingt-quatre marcs deux onces, et d'autres images, toujours en métal précieux, de sainte Lucie, de saint Étienne, de saint Longin et de sainte Rictrude; une petite crosse; des reliures en argent de livres servant

[1] Ces détails sont empruntés à divers auteurs et documents : la *Series abbatum Marchianensium*, d'Adrien Pottier, manuscrit des Archives du Nord; Martin Lhermite, *Histoire des Saints de la province de Lille, Douai et Orchies* ; étude de M. de Linas sur *Jacques Coëne*, etc.

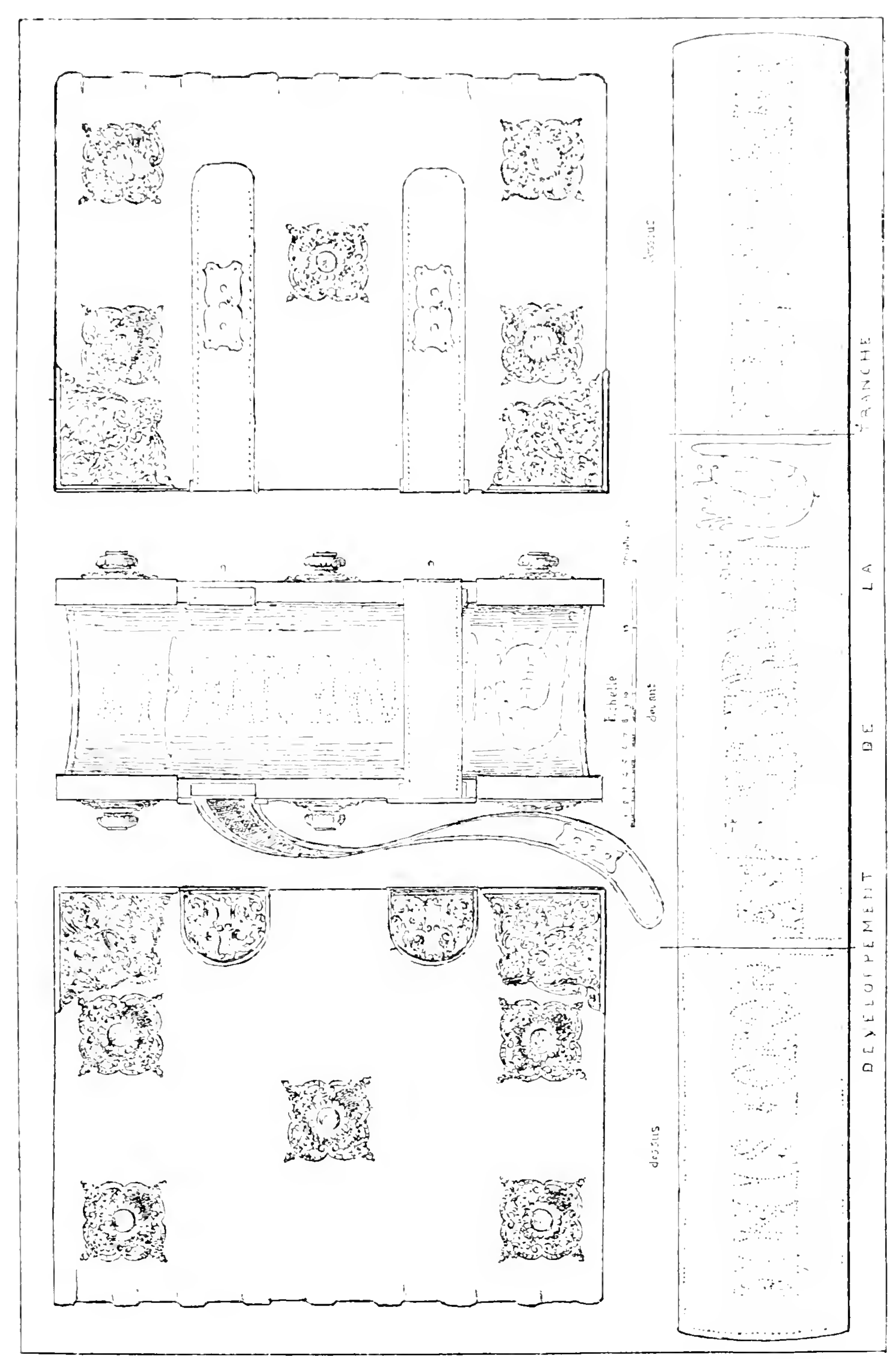


Planche XXX

Page 630.

RELIURE DU CARTULAIRE DE MARCHIENNES

(ENSEMBLE ET DÉTAILS)

à l'autel; une croix, un calice, avec trois œuvres importantes exécutées en 1541 et 1542 par l'habile orfèvre de cette ville, Bon Bondeville; les bâtons du chantre et du sous-chantre en argent doré avec des licornes à leur extrémité supérieure, qui coûtèrent chacun 489 livres et pour la main-d'œuvre desquels l'artiste reçut 73 couronnes; le reliquaire en argent doré contenant des cheveux de sainte Marie-Madeleine, dont le prix fut de 118 livres 2 sous et 6 deniers, y compris 36 livres pour l'or et le travail, et enfin la châsse d'argent doré renfermant le bras de saint Laurent, du poids de douze marcs cinq onces douze estrelins et demi, et du prix de 482 livres 17 sous et 6 deniers; à Douai, une image et un reliquaire de sainte Catherine, avec deux châsses très riches dont nous parlerons plus loin [1]. A cette nomenclature des objets en métal précieux, qui n'est point complète, nous devons ajouter des travaux artistiques d'une nature différente. Le musée de Lille possède un grand triptyque représentant la *Sainte Trinité*, sur lequel est représenté Jacques Coëne avec son père et sa mère. Dans le Musée de Lyon se trouve un autre triptyque sur lequel est représenté l'abbé Jacques Coëne : ce sont deux œuvres remarquables dues au célèbre peintre douaisien Jean Bellegambe [2]. Dans la Bibliothèque communale de Douai se trouvent divers manuscrits que le même abbé de Marchiennes a fait orner de miniatures ou relier avec soin. En consultant le catalogue des manuscrits de cette ville, nous en avons compté vingt-six, parmi lesquels nous nous contenterons de signaler le n° 70, Rituel où se voient deux miniatures représentant Jacques Coëne agenouillé devant la sainte Vierge avec saint Jacques et sainte Rictrude à ses côtés et sur les bordures, dont le fond est d'or mat pointillé d'un or plus brillant, des oiseaux, des insectes, des fruits et des fleurs, avec les armes de l'abbé et celles de l'abbaye. Ces deux petites miniatures peuvent être mises au nombre des productions les plus remarquables des enlumineurs flamands du commencement du seizième siècle [3].

[1] On trouvera, à la fin de notre travail, le texte complet de l'inventaire de tous les objets en métal précieux qu'a fait exécuter Jacques Coëne.

[2] Voir *la Vie et l'OEuvre de Jean Bellegambe*, par Mgr Dehaisnes. Lille, L. Quarré, 1890, p. 60 et 65.

[3] C. Dehaisnes, *Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque de Douai*, Impr. nat., 1878, p. 5, 16, 21, 27, 46, 51, 55, 57, 60, 67, 69, 111, 221, 235, 244, etc.

Quant au Cartulaire qui fait l'objet de notre travail, on y trouve, au folio 502, quelques indications très précises sur le prix qu'il coûta. Cette somme s'élève à 255 livres 15 sous, ce qui équivaudrait aujourd'hui à une somme de 2,500 francs. Voici le détail de quelques-unes des dépenses : la reliure 12 livres, le velours cramoisi 10 livres, le travail de l'orfèvre 60 livres; les soixante-neuf cahiers et demi de parchemin qui servirent à confectionner le manuscrit furent payés à 50 sous pièce, et par conséquent 173 livres pour le tout, en y comprenant évidemment le travail du scribe et celui de l'enlumineur [1].

Malheureusement, nous n'avons pu trouver aucune mention au sujet des noms du calligraphe et du miniaturiste. Le Cartulaire ne présente rien à ce sujet, et les comptes de l'abbaye de Marchiennes font défaut dans le fonds d'ailleurs très riche de ses archives. Il n'est point possible de procéder par voie de comparaison; les autres manuscrits exécutés par ordre de Jacques Coëne ne présentent point davantage les noms de ceux qui les ont écrits et enluminés.

Nous sommes plus heureux en ce qui concerne l'orfèvre qui a ciselé l'ornementation en cuivre doré de la reliure. Son nom, qui se trouve dans le Cartulaire, est Jean Prouveur. Déjà, en 1856 et en 1859, M. de Linas a reproduit les *passages consacrés à cet artiste*, qu'il nomme Poveur ou Pourven [2]. M. Houdoy, dans son *Histoire artistique de la cathédrale de Cambrai*, a fait connaître quelques-unes des nombreuses mentions qui se rencontrent dans les archives de cette cathédrale au sujet de cet orfèvre, qu'il désigne sous les noms de Pourno, Prouvost, Proueur et Pronneur [3]. M. Durieux, qui le nomme *Le Prouveur* ou *Pronneur*, a reproduit un court extrait des comptes de la ville de Cambrai, pour laquelle cet orfèvre avait doré un sceau [4]. Nous avons eu la bonne fortune de rencontrer, en divers dépôts d'archives, un nombre considé-

[1] *Cartulaire*, p. 502 et suiv.

[2] De Linas, *Étude sur Jacques Coëne*, brochure in-8° de 24 pages, publiée à Amiens en 1856, et *Congrès archéologique de France*, 25e session, tenue à Cambrai, p. 536.

[3] Houdoy, *Histoire artistique de la cathédrale de Cambrai*. Lille, 1880, p. 111, 205, 206, 209.

[4] *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements*, année 1888, p. 374 et 438.

rable de renseignements qui avaient échappé à ces trois érudits, et qui nous permettent de reconstituer en grande partie la vie et l'œuvre de l'auteur du travail d'orfèvrerie du Cartulaire.

Voici d'abord, d'après son testament resté inconnu jusqu'aujourd'hui, son état civil. Il se nommait Antoine Prouveur; sa femme avait nom Marie Du Charrin ou Le Charon. Il avait eu trois filles, Catherine, femme de Pierre Samin; Colette, épouse de Bon Boudeville, l'orfèvre de Cambrai dont nous avons parlé plus haut, et Françoise, mariée, postérieurement au 31 mars 1536, à Nicolas de Beaumiaus. Ces trois gendres d'Antoine Prouveur résidaient à Cambrai. Il avait eu, sans doute d'un premier mariage, une fille nommée Mariette, qui avait épousé Pierre Simon et aux cinq enfants de laquelle il légua, par son testament, cent écus, monnaie de Cambrai [1].

Nous sommes porté à croire qu'Antoine Prouveur a résidé dans la ville de Cambrai durant la première partie du seizième siècle. En effet, nous voyons, dans trois exécutions testamentaires de chanoines de cette ville, qu'il fut chargé en 1506, 1511 et 1515 [2] de faire la prisée de la vaisselle d'argent de ces chanoines, opération qui ne rapportait que quelques sous et pour laquelle on n'aurait pas fait venir un orfèvre de Douai à Cambrai. La mention trouvée par M. Durieux et le mariage des quatre filles de l'orfèvre à Cambrai viennent à l'appui de cette proposition. En outre, son testament nous apprend qu'il possédait des biens à Haspres, près Cambrai, et qu'il légua un calice à la cathédrale de cette dernière ville. Plus tard, peut-être à l'occasion de ses travaux pour l'abbaye de Marchiennes, il alla s'établir à Douai. Le Cartulaire de Jacques Coëne l'appelle *Duacensis*, et, dans son testament daté du 31 mars 1536, il demande à être enterré dans l'église Saint-Pierre de Douai, sa paroisse. Il résulte du même testament qu'il jouissait d'une belle situation de fortune; il donne en mariage à ses filles la somme de 300 livres, ce qui était assez considérable pour l'époque. Il choisit comme exécuteur testamentaire Martin Comelin, bourgeois, qui occupait une position élevée à Douai; il l'appelle son compère et

[1] Archives communales de Douai, série FF, registre aux testaments des années 1540 à 1547, f° 9 v°.

[2] Archives départementales du Nord, fonds de la cathédrale, cartons des années 1506 et 1511; fonds de Sainte-Croix, carton de l'année 1515.

lui lègue un tableau à volets représentant la Passion. Antoine Prouveur avait fait son testament en date du 31 mars 1536; il y ajouta un codicille le 2 juillet 1540. Son testament fut empris le 9 juillet suivant. C'est donc entre ces deux dernières dates qu'il est décédé. Sa femme mourut quelques jours plus tard; elle avait fait, le 13 mai 1540, son testament qui fut empris le 24 juillet de la même année [1].

Durant toute la première partie de sa vie, jusqu'en 1524, Antoine Prouveur exécuta de nombreux travaux pour la cathédrale de Cambrai. En 1598, 100 livres lui furent payées pour la main-d'œuvre d'une châsse servant à porter en procession l'image de Notre-Dame de Grâce, et le Chapitre jugea cette somme insuffisante; en 1499-1500, on lui commanda une chaîne en or pour y attacher les joyaux donnés à la cathédrale par le défunt évêque Henri de Berghes [2]. Bientôt les travaux se suivent presque d'année en année. Ce sont, en 1507-1508, des plats en argent suspendus dans le chœur; en 1509-1510, des restaurations à une coupe d'argent et à un calice doré; en 1512-1513, une cuiller en or, dont le bout présentait une statuette de saint Jacques; en 1513-1514, des réfections au calice de la chapelle Saint-Blaise [3].

De 1515 à 1518, Antoine Prouveur exécute de nouveaux travaux pour la chapelle de Notre-Dame de Grâce : d'abord l'encadrement en argent qui environnait la sainte image, pour lequel il reçut diverses sommes, 55 et 23 livres, et ensuite le revers de la même image, décoré d'un arbre de Jessé en argent dont les fines ciselures se détachaient sur un velours cramoisi, travail fait d'après les dessins de Jean Bellegambe, pour lequel l'orfèvre reçut, comme main-d'œuvre, 90 livres avec 10 livres de gratification, ce qui ferait au moins 1,000 francs en monnaie d'aujourd'hui. A la même date il travailla à divers objets servant au culte : une croix, une châsse, des reliquaires, de nouveaux encensoirs et une boîte à hosties, le tout en argent [4].

[1] Testament cité plus haut.

[2] Archives départementales du Nord, fonds de la cathédrale de Cambrai, années citées.

[3] *Ibid.*

[4] Archives départementales du Nord et Bibliothèque de la ville de Cambrai, Actes capitulaires de Notre-Dame, nº 958, t. II, fº 24 vº. — Comptes de la cathédrale de Cambrai, années citées.

De 1518 à 1524, travaux analogues pour des encensoirs, des reliquaires et des missels et livres recouverts d'argent [1].

Pour la ville même de Cambrai, nous ne connaissons pas d'autre ouvrage que celui de la dorure du scel aux causes, exécuté, comme le dit le texte publié par M. Durieux, en 1511-1512, au prix de 41 sous 8 deniers [2].

Durant la seconde partie de son existence comme orfèvre, c'est-à-dire d'environ 1525 à 1540, Antoine Prouveur semble avoir résidé à Douai. Après avoir signalé la couronne d'un saint-ciboire exécuté en 1527 pour l'abbaye du Près de cette ville [3], nous rappellerons ce qu'il fit pour l'abbaye de Marchiennes. En 1531, il acheva à Douai la châsse de sainte Rictrude, dont le poids atteignait 268 marcs 5 onces et demie, et le prix de 13,127 livres 14 sous 6 deniers, sans y comprendre les pierres précieuses, et en 1537, la châsse de sainte Eusébie, du poids de 289 marcs 4 onces 9 estrelins 4 frelins, et du prix de 13,480 livres, en dehors des joyaux, des pierreries et d'un morceau de licorne donné par la comtesse Buren [4]. Il résulte d'une charte, insérée dans le Cartulaire, que ces deux châsses, dont chacune coûta une somme qui équivaut à plus de 130,000 francs de notre monnaie d'aujourd'hui, ont été exécutées par Prouveur, et qu'il y travailla pendant dix années consécutives [5].

En 1540, année de sa mort, il fit encore deux importants travaux pour Jacques Coëne et pour l'abbaye de Marchiennes. L'un, qui fut livré vers la fin d'avril, est un reliquaire en argent doré où était renfermée la mâchoire de sainte Eusébie, et dont le poids était de 12 marcs 5 onces et le prix de 562 livres 16 sous [6]. Le second travail est le Cartulaire dont nous nous sommes occupé et dont plus haut nous avons fait connaître le prix. Antoine Prouveur avait été complètement payé avant d'avoir achevé cette dernière œuvre, car il est rappelé que ses héritiers, étant redevables d'une

[1] Archives départementales du Nord. Comptes de la cathédrale de Cambrai, années citées.

[2] *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts,* année 1888, déjà cité.

[3] Archives départementales du Nord, fonds de l'abbaye du Près. Compte de 1527.

[4] *Cartulaire de dom Jacques Coëne,* f^os 502 et suiv.

[5] *Ibid.*, 1^re partie, pièce 20.

[6] *Ibid.*, f^os 502 et suiv.

certaine somme (*nonnihil debebant*) se chargèrent, en retour, de la dorure. Notre orfèvre semble donc s'être occupé de travaux artistiques jusque peu de temps avant sa mort.

Ses œuvres, d'après les indications et les prix que nous avons relevés, devaient avoir une grande valeur artistique. Presque toutes ont péri. C'est, hélas ! le sort réservé aux ouvrages d'orfèvrerie en métal précieux. Les caprices du goût, qui se sont beaucoup trop souvent exercés même dans les objets d'art servant au culte, et les actes de vandalisme qui se sont produits à l'époque de la Révolution, ont fait fondre au creuset les travaux d'orfèvrerie les plus remarquables du moyen âge et de la Renaissance. En ce qui concerne Antoine Prouveur, son Cartulaire, qui a été épargné à cause de son caractère intrinsèque et de son peu de valeur comme métal, nous permet d'apprécier son habileté comme ciseleur et son goût exquis comme dessinateur [1].

D'après les coins et les clous de ce livre, cet orfèvre cambrésien et douaisien mérite d'être rangé au nombre de ces artistes français dont l'illustre Benvenuto Cellini a dit, dans son *Traité des arts de l'orfèvrerie,* « que leurs travaux avaient atteint un degré de per« fection qu'on ne rencontrait dans aucun autre pays ».

L. Quarré-Reybourbon,

Membre de la Commission historique du département du Nord, de la Société des Sciences et Arts de la ville de Lille.

CARTULAIRE DE MARCHIENNES

En tête.

Rara Jacobus avis, nostri decus ordinis ille
Coenus, nomen cujus in orbe micat;
Virginis ab partu sesquimillesimo et uno
Anno, hujus regimen cepit habere domus.
Lugubres sub eo qui relligionis amictus
Accepere, sequens pagina scripta docet.
Cum quibus ascendat celestia regna precamur,
Ac ibi pro meritis premia digna ferat.

[1] Voir pl. XXXI.

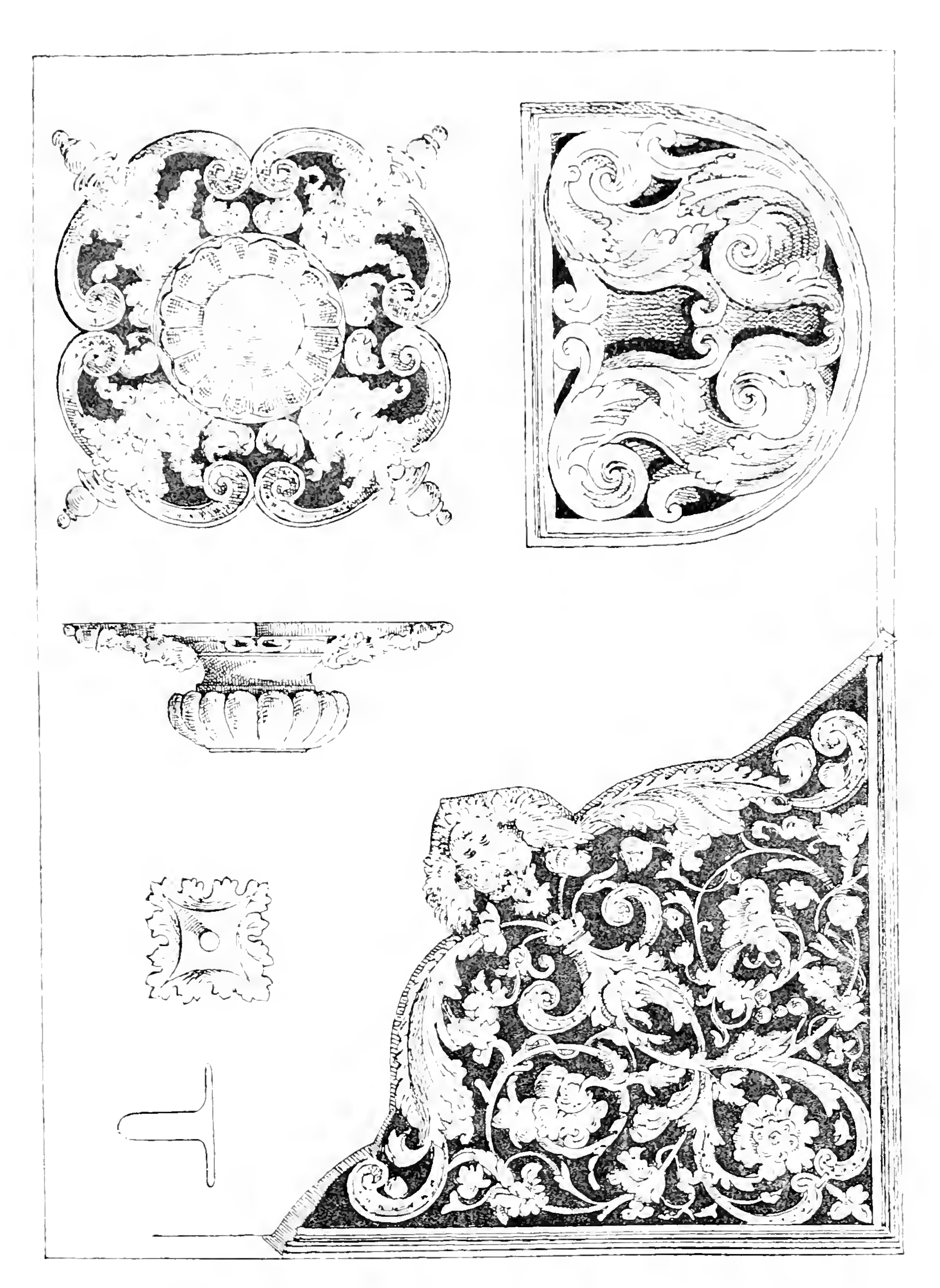


Planche XXXI. Page 636.

RELIURE DU CARTULAIRE DE MARCHIENNES

DÉTAIL DES COINS ET DES CLOUS CISELÉS

Folio 502.

Sequitur declaratio ponderis simul et precii quarumdam reliquiarum, quas per diversos aurifabros argento et auro curavit adornandas predicti patris Jacobi Coene abbatis labor ac parcimonia.

Major baculus pastoralis.

Anno a Christo nato millesimo quingentesimo quinto, major baculus pastoralis, qui ponderis est novem marcharum duarumque unciarum, Brugis fabricatus nonagentis et nonaginta una libris constitisse perhibetur.

Mitra.

Anno instauratæ Salutis millesimo quingentesimo sexto, mitra, etiam Brugis absoluta, constitit mille quingentis libris et septem decem solidis.

Annuli tres.

Eodem anno annuli tres argentei, per aurifabrum Cameracensem perfecti, XXIIII^{or} libris flandrie pendentur.

Duorum vasorum declaratio.

Anno Domini sesquimillesimo septimo, duo vasa argentea, viginti et quingentis libris flandrensibus empta fuere; sunt enim ponderis viginti unius marcharum, unius uncie et XV estrelinorum.

Imago dive Lucie.

Eodem anno, effigies dive Lucie, Cameraci perfecta, continet quindecim marchas tres uncias et sex estrelinos.

Effigies sancte Catherine.

Anno a partu Virginis octavo supra sesquimillesimum, imago dive Catherine, Duaci confecta, ponderis est novem marcharum, unius uncie et quinque estrelinorum.

Imago divi Stephani, prothomartyris.

Eodem anno absoluta est Cameraci imago sancti Stephani, prothomartyris, cujus quidem pondus quindecim marchis duabus unciis et undecim estrelinis conficitur.

Cornu eburneum.

Eodem quoque anno, cornu ex ebore, Brugis confectum, in quo sancti Sigismundi ossa custodiuntur, viginti octo libris et XV solidis flandrensibus comparatum est.

Vasculum olei extreme unctionis.

Anno Salutis humane 1509, vasculum oleo extreme unctionis custodiendo, Cameraci perfectum, marcham et trigenta estrelinos continet.

Effigies sancti Georgii.

Anno post virgineum partum 1510, Antwerpie sculpta est imago divi Georgii, que ponderis est decem marcharum, trium unciarum et quinque estrelinorum.

Imago dive Virginis Marie.

Anno Domini 1511, imago Virginis Marie, Cameraci constructa, tres marchas continet et quindecim estrelinos cum dimidio.

Duo candelabra, cum vasculo aque benedicte.

Anno et loco supra dictis, duo candelabra, cum vasculo aque sacre, conficiuntur, quorum pondus septem decim marche, sex uncie ac sex estrelini efficiunt.

Minor baculus pastoralis.

Anno quoque et loco eisdem, baculus pastoralis unus . . . . supradicto minor perfectus, ponderis est decem marcharum, trium unciarum ac uncie dimidii.

Codex Evangelicus.

Anno supradicto, volumen Evangelii perfectum est, in quo tres marche, uncia una et duodecim estrelini continentur.

Effigies sancti Longini.

Anno a partu Virginis 1512, imago sancti Longini, Cameraci insculpta, ponderis est octodecim marcharum, quinque unciarum ac uncie dimidii.

Imago dive Helene.

Eodem anno, effigies sancte Helene, Antwerpie perfecta, continet novem marchas, sex uncias et novem estrelinos.

Libri duo ad Sacrum diebus precipuis celebrandum.

Anno a Christi incarnatione 1514, unum et alterum volumen, tres marchas, duos estrelinos ac dimidium continent; Cameraci perficiuntur.

Philacterium sacratissimi corporis Christi.

Anno supradicto Antwerpie effectum est philacterium in quo venerabile corpus Christi die sacramenti in processione solet deferri; pondus illius est viginti marcharum.

Liber ad epistolas canendas diebus precipuis.

Epistolarum volumen, tres marchas, tresque uncias et novem estrelinos cum dimidio continens, eodem quoque anno perficitur.

Imagines angelorum.

Anno domini 1518, imagines angelorum, Cameraci sculpte, sedecim marchas, quatuor uncias et quinque estrelinos continere perhibentur.

Effigies Christi matris supradictà major.

Anno et loco supradictis, imago Virginis Marie, predictà major et magnificentior absoluta, viginti quatuor marchas continet duasque uncias.

Crux argentea.

Anno domini 1519, crux argentea Cameraci perfecta est, cujus pondus, cum numeratà Pace etiam argenteà, sedecim marche uncia una et unus estrelinus efficiunt.

Imago dive Rictrudis.

Anno Domini supra millesimum quingentesimum vigesimo quarto, effigies dive Rictrudis, inaurata ab aurifabro Cameracensi, constitit mille septingentis et octodecim libris parisiensibus. Hec, collocata post sedes chori circumseptaque cancellis ereis, fulcitur columnis quatuor ex auricalco confectis.

Tria pocula argentea.

Anno domini 1515, perfecta sunt tria pocula argentea ponderis undecim marcharum, unius uncie et novem estrelinorum cum dimidio.

Calix.

Anno a Christo passo 1530, calix, in quo celebrioribus diebus divina

celebrari solent mysteria, Cameraci absolutus, octo marchas continet et unciam unam.

Quatuor imagines sanctorum Bartholomei atque Mauronti et sanctarum Anne et Ursule.

Anno domini 1535, empte sunt Antwerpie quatuor imagines Sanctorum Bartholomei atque Mauronti et Sanctarum Anne et Ursule. Imago dive Anne, que omnino maxima est, continet octodecim marchas, uncias quatuor et uncie dimidium. In imagine sancti Bartholomei quatuordecim marche, quinque uncie et undecim estrelini continentur; sancti Mauronti imago est ponderis tredecim marcharum, unciarum septem et sex estrelinorum; imago dive Ursule duodecim marchis et quinque estrelinis censetur confecta.

Techa sancte Rictrudis.

Anno domini sesquimillesimo trigesimo primo, techa Sancte Rictrudis Duaci absolvitur; cujus quidem pondus non minus est ducentis sexaginta octo marchis, unciis quinque ac uncie dimidio; hujus ergo precium extenditur ad tredecim millia centum et viginti septem libras, quatuordecim solidos et sex denarios parisienses; porro gemmarum insignium, ubique prominentium, non supputamus precium.

Crux Crystallina.

Anno Domini supra millesimum quingentesimum trigesimo secundo Insulis empta est crux insignis vitroque crystallino pellucida, ducentis sexaginta duabus libris parisiensibus; novem marche cum duabus unciis hujus pondus efficiunt.

Techa sancte Eusebie.

Anno Domini 1537, Duaci absolvitur loculus in quo dive Eusebie ossa requiescunt. Hujus pondus conficitur ducentis octoginta novem marchis, quatuor unciis, novem estrelinis et quatuor frelinis; constat — autem non connumeratis multis lapidibus preciosis neque fragmento unicornis, dato ab illustri Domina Comitissa Burensi — tredecim millia quadringentis et octoginta libris.

Teche in quibus prius collata erant ossa sanctarum Rictrudis et Eusebie.

Eodem anno, pro restauratione ac dispositione veterum techarum Rictrudis et Eusebie Duaci absolutarum, in quibus nunc reposita sunt ossa

Sancte Rictrudis, Sancti Jonati ac Sancte Cordule, cum ossibus Sanctarum Corone et Victorie, exposite sunt centum quinquaginta et undecim libre.

Calvaria Sancte Rictrudis.

Anno a partu Virginis trigesimo octavo supra sesquimillesimum, calvaria Sancte Rictrudis, que ponderis est viginti quinque marcharum et unciarum trium, auro multisque lapidibus preciosis insignita, Duaci quoque perficitur; pro hac date sunt mille centum quinquaginta duo libre et quinque solidi.

Philosaccarum argenteum.

Anno Domini sesquimillesimo quadragesimo, mense septembri, commissum est hujus ecclesie Thesaurario philosaccarum argenteum atque passim inauratum; quod quidem ponderis est marcarum sex, unciarum quatuor cum dimidia, pro quibus date sunt centum et quinquaginta septem libre ac solidi decem; marca etenim viginti quatuor libris estimatur; porro aurifaber recepit, pro deauratione et labore, septuaginta octo libras. Supputatis igitur omnibus, constitit ducentis ac triginta quinque libris et decem solidis parisiensibus.

Volumen pergameneum.

Eodem anno, Thesaurarius accepit custodiendum volumen istud pergameneum, continens privilegia transcripta, necnon sententias, pactiones, redditus acquisitos per R. Patrem ac dominum dominum Jacobum Coene, simul et fundationes quarumdam solempnitatum per eumdem institutas, pro cujus ligatura date sunt duodecim libre, et, pro holoserico quo tegitur decem, pro cupro autem et pro sculptura clausurarie et clavorum, operarius recepit sexaginta libras. Heredes Antonii Pourveu nonnihil debebant, quapropter aurum et inaurationem solverunt. In hoc libro continentur quaterniones sexaginta novem cum dimidio; unus quisque autem emptus est quinquaginta solidis. Igitur, si recte omnia supputentur, precium codicis predicti extenditur ad ducentas quinquaginta quinque libras et quindecim solidos.

Baculi Precentoris et Succentoris, in quorum summitate proeminent imagines unicornium.

Anno Domini millesimo quingentesimo quadragesimo primo, mense julio, magister Bonus Boudville, aurifaber Cameracensis, absolvit baculos Precentoris et Succentoris argenteos passim deauratos, quos huc attulit eodem anno et mense; quorum pondus continet viginti marcas, tres

uncias et quinque estrelinos; marca vero viginti quatuor libris empta est : itaque precium utriusque baculi extenditur ad quadringentas et octoginta novem libras et quindecim solidos; aurifaber autem, pro auro quod exposuit et pro labore quem insumpsit, septuaginta tres coronatas accepit.

Pars capillorum dive Magdalene.

Eodem anno, mense septembri, idem magister Bonus Boudville huc detulit partem capillorum beate Marie Magdalene inclusam vasculo argenteo, ponderis trium marcarum, trium unciarum ac septem estrelinorum cum dimidio; constat autem centum et octodecim libris duobusque solidis et sex denariis parisiensibus, nam pro unaquaque marca sunt viginti quatuor libre parisienses; aurifabro autem, pro auro et labore insumpto, triginta sex.

De brachio divi Laurentii.

Anno Domini millesimo quingentesimo quadragesimo primo, IIII° idus martii, magister Bonus Boudeville, aurifaber Cameracensis, inclusit, opere argenteo deaurato lapidibusque preciosis conspicuo, nonnihil ossium brachii divi Laurentii martyris, in quo continentur duodecim marche quinque uncie atque VII estrelini cum dimidio; precium uniuscujusque marce extenditur ad XXIIII^or libras; constat itaque, annumerata operarii mercede, quadringentis octôginta duabus libris, septedecim solidis et sex denariis flandrensibus.

Calix, supradicto minor.

Anno Domini 1542, die dive Magdalene dicato, calicem hunc detulit magister Bonus Boudeville, aurifaber Cameracensis, in quo continentur tres marche, una uncia et uncie dimidium; annumeratis igitur omnibus, tam auro et argento quam operarii mercede, constitit triginta et una coronatis et quadraginta quatuor seuferis (?).

Mandibula dive Eusebie.

Anno domini M° V° XL°, circa finem mensis aprilis, Anthonius Prover, aurifaber Duacensis, mandibula dive Eusebie virginis reclusit in repositorio argenteo deaurato, ponderis XII marcharum trium unchiarum, cujus quidem repositorii valor est V^c LXII librarum XVI solidorum flandrensium.

DOCUMENTS

1499-1500. — A Anthoine Pourveur pour avoir fait une chaine d'or à pendre les joyaulx de monseigneur de Berges, pour le fachon..... LXIII s. III d.

(*Compte de la fabrique et des ornements de la cathédrale de Cambrai, par Thomas Blocquel, chanoine, pour l'année* 1499-1500. — *Archives départementales du Nord. Fonds de la cathédrale de Cambrai; registre des comptes de la fabrique, n°* 134.)

1500-1501. — Le VII jour d'aoust, an IIII^xx VIII, par les députés de Messieurs de Capitle, marchandé à Anthoine Pourveur, orfebvre, de faire I tabernacle à porter l'ymage de Nostre Dame de Grasce as processions, et sera faict le patron pour ce fait. Et y debvoit employer seullement, comme avoit promis, de XIIII à XV marz d'argent; mais, l'œuvre parfait, y ont employez XXIX marcs et XIX estrelins, et doibt avoir ledit Anthoine, pour la main de l'œuvre, la somme de... C l.

Argent achetet et delivret audit Anthoine à Jacques Hardeau, orfebvre, II marcs XV estrelins; à le demiselle de Savaises VI marcz VII onchez; par le moyen de Jacques Hardeau V marcz X estrelins; id. II marcz VI onches; à monsieur de Saint-Aubert, II marcz XII estrelins; à Anthoine Pourveur, II onches, VI estrelins. Prins à l'église, en joyaulx, VI marcz, IV onches, X estrelins.

Payet audit Anthoine pour l'œuvre, C l. — Pour avoir doré les faillissementz par dedans le tablet, pour estoffes et œuvre, VI l. En laiton pour le couverture du dosset et faire les patrons, XI s.

Ledit Anthoine a fait une remontrance en Capitle par manière de supplication, pour avoir mieulx fait l'œuvre dessus dict que le patron ne parle, et sur ce ont Messieurs advisés de faire dorer à demi le tableau en aulcun lieu, et pour ce faire monsieur de Gardine a offert X ducatz d'or.

(*Compte de la fabrique et des ornements de la cathédrale de Cambrai, par Thomas Blocquel, chanoine, pour l'année* 1500-1501. — *Archives départementales du Nord. Fonds de la cathédrale de Cambrai; registre des comptes de la fabrique, n°* 135.)

1506, 1^er octobre. — A Anthoine Prouveur, orfebvre, pour avoir parfaict le vasseau du sacre, où il falloit le tube... IX l.

A Anthoine Prouver et Piéron, Cangeor, pour priser les vaisselles, les ouaulx et les pièces d'or et d'argent.

(*Testament et compte de l'exécution testamentaire de Gilles Nottelet, chanoine et doyen du chapitre de la cathédrale de Cambrai, décédé le* 1er *octobre* 1506. — *Archives départementales du Nord. Fonds de la cathédrale de Cambrai; registre des testaments, n°* 13.)

1507-1508. — Anthoine Prouveur a fait ung plat d'argent doré nœuf par l'ordonnance de Capitle... xxv l. vii s. viii d.

Audit Anthoine, pour avoir redoré l'autre plat parel et rebruinti, aussi refait l'émail... vi l. v s.

(*Compte de la fabrique et des ornements de la cathédrale de Cambrai, rendu par Jean Lelièvre, chanoine, pour l'année* 1507-1508. — *Archives départementales du Nord. Fonds de la cathédrale de Cambrai; registre des comptes de la fabrique, n°* 138.)

1509-1510. — A Anthoine Prouveur, orfebvre, pour avoir mis par pièches et remis sus et doré la grande croix des processions... lxx s.

(*Compte de la fabrique et des ornements de la cathédrale de Cambrai, rendu par Pierre Godeman, chanoine, pour l'année* 1509-1510. — *Archives départementales du Nord. Fonds de la cathédrale de Cambrai; registre des comptes de la fabrique,* n° 141.)

1511, 29 octobre. — A Anthoine Pourveur, orfebvre, pour peser toute la vasselle... x s.

(*Testament et compte de l'exécution testamentaire de Jean Hennecart, chanoine de la cathédrale de Cambrai, décédé le* 29 *octobre* 1511. — *Archives départementales du Nord. Fonds de la cathédrale de Cambrai; registre des testaments, n°* 14.)

1511-1512. — A Anthoine, orfèvre, pour avoir remis à point une tasse d'argent... vi s. viii d.

A Anthoine Prouveur, pour avoir refaict ung calice doré, qui estoit rompu... vi l. v s.

(*Compte de la fabrique et des ornements de la cathédrale de Cambrai, rendu par Jean Lelièvre, chanoine, pour l'année* 1511-1512. — *Archives départementales du Nord. Fonds de la cathédrale de Cambrai; registre des comptes de la fabrique, n°* 142.)

1512-1513. — A Anthoine Pourveur, orphèvre, pour une louche d'or,

où il y a eu la mance monsieur Saint Jacque... c s.

(*Compte du temporel de l'évêque de Cambrai, Jacques de Croy, rendu par Roland Ghoden, receveur pour l'année* 1512-1513. — *Archives départementales du Nord. Fonds de la cathédrale de Cambrai; registre des comptes de Cambrai, n°* 6.)

1513-1514. — A Anthoine Prouveur, orfèbre, pour avoir resoudet le pié et redoré du caliche de la chapelle Saint Blase... xxvi s. vii d.

(*Compte de la fabrique et des ornements de la cathédrale de Cambrai, rendu par Jean Lelièvre, chanoine, pour l'année* 1513-1514. — *Archives départementales du Nord. Fonds de la cathédrale de Cambrai; registre des comptes de la fabrique, n°* 144.)

1514, 27 mars. — A Anthoine Pourveu, orfèvre, lequel a prisiet la vasselle... x s.

(*Exécution testamentaire de Robert Doizencourt, chanoine de la collégiale Sainte-Croix, à Cambrai, qui trépassa le* 27 *mars* (*v. st.*). — *Archives départementales du Nord. Fonds de la collégiale de Sainte-Croix; registre aux testaments, n°* 2.)

1515, 28 novembre. — Tractatum per duos deputatos cum Anthonio Prouveur, aurifabro, super factura apparatus imaginis Nostre Domine gratiarum initum, laudant et approbant Domini.

(*Bibliothèque de Cambrai. Manuscrits, n°* 958, *t. II, f°* 24.)

1515, 12 décembre. — In thesauria capiantur pecunie ex denariis Fabrice, pro perficiendo apparatu imaginis Nostre-Domine gratiarum et bene sollicitetur aurifabro ut diligentius operetur.

(*Bibliothèque de Cambrai. Manuscrits, n°* 958, *t. II, f°* 27.)

1516, 17 juin. — Comminetur Anthonius Pourveur de pena incursa, ab eo exigenda, ut capitale apparatus Nostre-Domine-Gratiarum perficere satagat.

(*Bibliothèque de Cambrai. Manuscrits, n°* 958, *t. II, f°* 51.)

1517, 13 juillet. — Deputantur domini Decanus, Domons et Pyerin, cum officiario Fabrice, ad communicandum cum Anthonio Pouveu, aurifabro, super deauratione apparatus Nostre-Domine Gratiarum.

(*Bibliothèque de Cambrai. Manuscrits, n°* 958, *t. II, f°* 110.)

1517, 4 septembre. — Placet Dominis contractus per Dominos deputatos cum Anthonio Le Pourveu, aurifabro, super fabrica posterioris partis apparatus Nostre-Domine-Gratiarum initus, cui debent solvi septem libre grossorum, ultra decem scuta in quibus ille tenebatur e quibus absolvitur. Et tenetur opus deaurare, tradendo aurum, ac infra Pascha prorsus singula completa reddere, sub pena unius libre grossorum.

(*Bibliothèque de Cambrai, Manuscrits, n° 958, t. II, f° 116.*)

1517-1518. — Comme apparoit par les comptes des ans précédens xv^c^ xiiii, xv et xvi [1], à plusieurs foix délivré à Anthoine Prouveur xliiii marcqz, vi onches, vii estrelins et demi, pour faire ung tabernacle à Nostre Dame de Grasce, lequel fut, l'an passé xv^c^ xvi, par ledit Anthoine livré, pesant xlii marcqz vii demi estrelins. Ainsy doibt de reste ii marcqz vi unches, à xxx patars l'onche, dont se fait ici recepte, valent lv l.

De Anthoine Proaveur, orfebvre, receupt viii unches xvii demi estrelins d'argent, qui estoient demouré du tabernacle Notre Dame de Grasce...

xxiiii l. x iii s. iiii d.

Par messieurs les desputez a esté marchandé à Anthoine Prouveur, orfebvre, de faire une dossière d'argent ou tablet de Nostre Dame de Grasce, revestu d'un arbre de Yessé, selonc certain patron et devise sur ce faitz. Pour lequel œuvre faire luy ont esté délivrées les vièses bordures dudit tablet, pesans ung marcq, v onces xii estrelins. Item, des verins et custodes où les pierries estoient enchassées, cinc onces iii estrelin. Item, de aulcuns ornemens qu'on a brullé, qui n'estoient de nulle valeur, iiii marqs ii onches ii estrelins, estimé xxxii patars chascune once, valant iiii^xx^x l. xviii s. viii d. Item, six tasses, pesans ix marcqz une once ii estrelins et demi, achetées à monsieur *de Hugutionibus*, pour le pris de xxxii patars chascune une, valant ciiii^xx^v l. Ainsy, appert qu'il a receupt xv marcqz cinq onces xvii demi estrelins, et ledit dossière et arbre de Yessé, avec les bordures, qu'il a fait et relivré, poise xiiii marcqz cincq onces; restent qu'il est redevable pour avoir plus reçhupt que relivré viii onces xvi demi estrelins, dont cy dessus est faicte recepte en obvention. Item, pour l'œuvre de la main, de marchiet faict avec ledit Anthoine, payet iiii^xx^x l. Item, pour ung patron dudit arbre de Yessé payé à Bellegambe, paintre, demourant à Douay, lxvi s. viii d. Item, pour dorer ledit dossière, delivré xix ducatz et demi au pris de xli demi patars chascun ducat, valent lvii l. viii s. ix d.; sont ensemble iii^c^ xlvi l. xii s. x d. Est touttefoix a notter que les vièses bordures, verins et custodes où

[1] Les comptes de ces années font défaut.

estoient les pierres, ne sont estimées en valeur d'argent en ceste mise, montent à II marcqz II onches XII estrelins;

Item, audit Anthoine, pour avoir parfait ledit œuvre plus souffisamment que le patron donné par messieurs les députez.

Item, par ledit Anthoine, pour avoir fait deux nouveaulx encensoirs, pour lesquels faire luy ont esté délivrez deux vielz ensensoirs, pour l'œuvre LXX l.

Ensemble, CLIX l. X s. I d.

Audit Anthoine, pour avoir resouldé six lyonceaulx au pied d'une croix, dont on fait parement au grand aultel et le redorer; pour argent et fachon L s. Item pour resoulder ung verin à un auttre reliquaire, XIII s. IIII d. Item, pour avoir remis appoint les livres où sont escriptz les Évangiles, dont on fait parement au grand aultel, XV s. Item, refait le boiste à mettre le pain du grand aultel, pour argent et faichon, V s.

Ensemble IIII l. III s. IIII d.

Audit Anthoine, pour avoir refait ung pied d'argent à la fierte de la Circoncision et le revisieter par tout; pour argent et faichon XXXIII s. IIII d. Item, pour deux biseaux faictz au reliquaire du sacrement de l'aultel, pour reposer le beucque, XXXVI s. VII d. Item, pour le faction d'une caynette d'or, pesant II onces IIII demi estrelins, pour tenir une afficque ou tablet Notre Dame de Grasce, qui par avant y servoit, laquelle a esté faicte en plus petites mailles, LXVI s. VIII d. Ensemble VI l. XIII s. IIII d. Item, au serviteur dudit Anthoine, donné XX patars XXXII s. IIII d.

(*Compte de la fabrique et des ornements de la cathédrale de Cambrai, rendu par Jérôme des Hugutions (de Hugutionibus), chanoine, pour l'année* 1517-1518. — *Archives départementales du Nord. Fonds de la cathédrale de Cambrai; registres des comptes de la fabrique, n°* 145.)

1518, 18 juin. — Ratificant Domini appunctnamentum cum Anthonio Pourveu, aurifabro, super totali persolutione facture apparatus Nostre Domine Gratiarum initum, cui, ultra accepta in pecunia, fuit accordata una libra grossorum.

(*Bibliothèque de Cambrai. Manuscrits, n°* 958, *t. II, f°* 148.)

1518-1519, fol. 17 v°. — Ex ordinatione Dominorum ornati et garniti fuerunt argento duo libri, videlicet Epistolare et Evangiliare totius anni, ad supportandum alios similes libros ad quos sic ornandos accepte fuerunt a magistro Johanne Doremont, capellano revestiarii, LXIX l. IX s. IIII d. Cum hoc, ad perficiendum dictas garnituras librorum tradite

fuerunt Anthonio Prouveur... vi l. v s. iiii d.

Item xxix° octobris, tradite fuerunt dicto Anthonio aurifabro ad renovandum partes interiores duorum acienseriorum (*sic*)... xl s. xii d.

xii maii, tradite fuerunt dicto Anthonio ad renovandum baculum argenteum *de l'asperges*... xxxvi l. x s. viii d.

Fol. 36. A Anthoine Pourveur, orfebvre, pour avoir refaict deux nœufs bassins, et fons aux vielz accensoirs d'argent... vi l. xiii s. iiii d.

Audit Anthoine, pour ung nouvel aspergès d'argent, et avoir rebrunti et nettoyet, à Pasques, la grande croix, les deux petites croix, les aultres deux accenseurs... xlix l. vi s. viii d.

Fol. 37. A Anthoine Prouveur, orfebvre, pour avoir garny d'argent avecq closture lesdits deux livres,... pour de corroyes de vers velours tissus pour les clore, et pour le sallaire et fachon desdites garnitures... iiii^xx xv l. xviii s. vi d.

F° 37 v°. Audit Anthoine Prouveur, pour avoir cloz et mit à point ledit missel du grant autel... xxxviii l. xix s. ii d.

(*Compte de la fabrique et des ornements de la cathédrale de Cambrai, rendu par Pierre Oculi, chanoine, pour l'année* 1518-1519. — *Archives départementales du Nord. Fonds de la cathédrale de Cambrai; registre du compte de la fabrique, n°* 146.)

1521-1522. — Antonio Prouveur, pro mundando feretrum et alias reliquias... viii s.

A Anthoine Prouveur, pour avoir refait le fond du benotier d'argent, id. ung plat d'argent... l. s.

(*Compte de la fabrique et des ornements de la cathédrale de Cambrai, rendu par Jean Piérin, chanoine, pour l'année* 1521-1522. — *Archives départementales du Nord. Fonds de la cathédrale de Cambrai; registre des comptes de la fabrique, n°* 147.)

1523, 22 octobre. — Satisfaciat magister Fabrice Anthonio le Prouveur, aurifabro, de executione thuribulorum ecclesie.

(*Bibliothèque de Cambrai. Manuscrits; registre des actes capitulaires de la cathédrale de Cambrai, f°* 238.)

1523-1524. — Anthonio Prouveur, pro mundando feretrum et alias reliquias... viii s.

Anthonio Prouveur, pro cathenulis thuribulorum ex novo reparandis, x l. — Item, pro reparatione cuppe ad reponendum sal pro aqua

benedicta... XLX s.

(*Compte de la fabrique et des ornements de la cathédrale de Cambrai, rendu par Géry Balicque pour l'année* 1523-1524. — *Archives départementales du Nord. Fonds de la cathédrale de Cambrai; registre des comptes de la fabrique, n°* 148.)

1524-1525. — Anthonio Prouveur, aurifabro, pro pluribus operibus... VI l. X s.

(*Compte de la fabrique et des ornements de la cathédrale de Cambrai; rendu par Géry Balicque, chanoine, pour l'année* 1524-1525. — *Archives départementales du Nord. Fonds de la cathédrale de Cambrai; registre des comptes de la fabrique, n°* 149.)

1527. A. Anthoine Pourveur, orfèvre, pour la couronne du capiteau du Saint-Sacrement, et à Estienne de Waurechin, brodeur, pour l'ouvraige dud. capiteau et les estoffes qu'il a convenu à faire les d. œuvres... CXLVII l. I s. III d.

(*Comptes de l'abbaye des Près. Saint-Jean-Baptiste* 1500 *à Saint-Jean-Baptiste* 1540. — *Archives départementales du Nord.*)

1535, 31 mars. — Anthoine Prouveur, orphèvre, eslit sa sepulture en l'église Saint-Pierre, son patron, au devant l'autel Nostre-Dame Flamenghe... laisse tous ses biens à sa femme Marie du Charrin, à condition telle qu'elle sera tenue de (nourrir) sa fille Franchoise, et, quand sa fille prendra estat honorable, ladite femme sera tenue lui délivrer trois centz livres de Flandres. Lui donne tous ses biens qu'il a sur le voy de Happre et les aultres... Incontinent mon décès advenu sera tenu délivrer à la chapelle Nostre-Dame de Grasce en l'église Nostre-Dame de Cambray ung calice d'argent, pesant deux marcq ou environ.

Le dernier jour du mois de mars 1535, en la présence de Jehan Garchette, prestre dudit Saint-Pierre.

Le 2 juillet 1540, ledit testateur adjoute au calice donné à Cambray environ ung marcq d'argent. Et donne à Martin Comelin ung tableau de la Passion à deux fœullets, et donne aux chincq enfans de sa fille Mariette cent escus marchans, monnaie de Cambray... et choisit pour exécuteurs sa femme, Martin Comelin, son compère, et Pierre Simon, son beau fils... eslit sa sépulture au chimetière Saint-Pierre devant la représentacion Ecce homo.

Emprius le IX^e juillet 1540.

(*Archives de Douai, registre aux testaments,* 1540 *à* 1547, *f° 9 v°.*)

1540, 13 mai. — Testament de « Marye le Charon », femme de Anthoine Prouveur, qui lègue tous ses biens à son mari, daté du 13 mai 1540... Dons à ses filles... Codicilles dans lesquels elle donne ses biens à ses filles Katherine, Colette et Franchoise Prouveur, qu'elle a de Anthoine Prouveur, le IX juillet.

Empris le 24 juillet 1540, par Bon Boudeville, mary, et bail de Colle Prouveur et Katherine Prouveur, femme de Pierre Samin (ou Simon), résidens a Cambray.

(*Archives de Douai, testaments,* 1540 *à* 1547, *f°* 13.)

XXXIII

DOCUMENTS CONCERNANT L'ÉGLISE NOTRE-DAME D'ALENÇON

Messieurs,

L'intérêt avec lequel vous accueillez les communications des documents inédits relatifs aux monuments historiques et aux Beaux-Arts m'engage à porter à votre connaissance le devis de la construction des stalles et de la clôture du chœur de l'église Notre-Dame d'Alençon, construction qui fut exécutée en 1531.

Les embellissements de l'intérieur de l'église Notre-Dame, si remarquable par son architecture, datent de la première moitié du seizième siècle.

M. L. de La Sicotière, dans une notice aussi détaillée qu'intéressante sur les vitraux splendides qui décorent les hautes fenêtres de la nef, pense que leur exécution doit être comprise entre 1511 et 1543. Sur l'un des vitraux on lit la date 1535 (*Bull. monum.*, t. VIII, p. 105).

La chaire fort belle, en pierre sculptée, porte la date de 1536.

Dans une brochure que nous avons publiée en 1888, relative

à la construction des orgues de Notre-Dame, nous avons établi sans conteste que le buffet d'orgues, si riche dans son élégante structure, avait été commandé le 17 septembre 1537 à *Gracien de Cailly* et *Symon Le Vasseur, organistes et faiseurs d'orgues.*

Les stalles et la clôture du chœur étaient en harmonie, dans leur exécution, avec tous ces chefs-d'œuvre, ainsi que le prouve la description qui nous en est donnée dans le marché suivant copié littéralement sur l'acte conservé au notariat d'Alençon :

« Du XXV de juillet lan mil V^c XXXI.

« Ensuiet le devis de la cloaison que Mess^rs les thesauriers de « l'église de Notre-Dame d'Alençon veullent faire devant le « chansel de la dite église,

« Premièrement :

« La dite cloaison sera de la longueur de la vieille cloaison et « en hauteur plus haulte de troys piedz et demy ou environ ou « ainsi quil plaira a Mess^rs les thesauriers bailler la longueur.

« *Item* la dite cloaison sera par le bas de haulteur dacoudoire « plus haulte d'un grant pied ou environ que la dite vieille clos- « ture, et le bas de la dite closture sera faicte de penneaulx en- « bouttez a angles moullez comme il appartient. Les montz d'entre « les dits penneaulx seront faicts a myroners et moullez à mode « dantique.

« *Item* la piece dembas de la dite closture sera grosse dun grant « demy pied ou deux qui portera embassement de cornichez, et « la piece du hault aura demy pied qui portera moullures a mode « dantique et cornichez.

« *Item* au par my de la closture y aura deux portes de la largeur « et haulteur que lon voyra que la dite closture le pourra portez, y « aura deux grosses pièces de la largeur que auront les dites portes « qui porteront moullures a mode dantique et cornichez, et entre « les dites deux pieces y aura une frize dantique qui aura deux « doits de largeur taillee à jour, et audessus de la dite frize y aura « deux anges qui porteront telles armoryes qui plaira a Mess^rs sei- « gneurs adviser.

« *Item* aura en la dite closture en ung des costés ung petit « guychet auquel aura une frize dantique au dessus. Le bas des

« dites portez et du guychet sera faict a penneaulx enboutez et « myrouers comme dessus et revestuz de moullures et cornichez « pour rapporter aux autres pieces, et les bastons des dites portes « et guychet porteront embassement a mode dantique et chappis- « treaux par le hault, les dits bastons taillés en quatre sens de can- « delabres et pentez dantique, et aura au dit guychet une chaire « moulletez qui se plyra quant on ouvrira le dit guychet.

« *Item* pourra avoir la dite closture deux douzaine de bastons « ou environ qui seront dung petit douit loing lun de lautre. Les « dits bastons auront grant doiz en quarré des pieds qui porteront « embassement par le bas a mode dantique et par le hault chacun « chappistreau, les dits bastons seront taillés en troys sens de can- « delabres et penthez dantique, et lun des costez de devers le « chansel sera moullé et a myrouers dantiques et lozainges.

« *Item* au hault de la closture pour recepvoir les bastons y aura « deux grosses pieces qui porteront moulleurez dantique et cor- « nichez, et y aura entre les dites deux pieces une frize dantique « de deux douitz de largeur tout au long de la dite cloaison, les « petits montz pour departir la dite frize seront revestuz de « couppes dantique ou petits angeloz ou autre chose quon voyra « convenable à la dite frize, la dite frize taillee a jour.

« *Item* au hault de la dite closture y aura des couronnements « dantique qui auront ung pied quatre doitz de largeur ou environ, « et entre le dit couronnement tout au long de la dite closture y « aura des balustres quy seront tournees au tour et enrichies dan- « tique, le tout taillé jouxtant le pourtraict.

« *Item* par devers le chanssel y aura des bans a coffre et a « dossier jusques a la haulteur de lacoudouaire, et le dossier des « dits bans sera de penneaulx enbouttez.

« *Item* le bois de la dite closture sera sec et suffisant de cinq ou « six ans seay affin que la dite closture ne se puisse gecter en « quelque sorte.

« *Item* par devers le chansel y aura des cheres depuis la dite « clouaison jusques aux vieilles chaires qui seront à coffre et por- « teront dossier de penneaulx enbouttez et les monts dentre les « dits penneaulx a myrouers, et au dessus des dits penneaulx y « aura une longueur de penneaulx taillés dantique et les monts « revestuz de candelabres, et au dessus des penneaulx dantique

« y aura des couronnemens taillés a jour dun pied de hault et « des balustres entre deux.

« *Item* au bout de devers le guychet pourra avoir aussi des « chaises comme deuviron une toise et jouxte la place jusques a « ung petit banc qui est dedans la dite eglise semblablement a « coffre et de la façon et devys comme dessus escript.

« *Item* faire ung huys au revestière de la dite église barre a « losainges pour estre plus fort et puyssant.

« *Item* remuer la vieille closture et relever en place ou il plaira « a Mess[rs] les thesauriers.

« La dite besogne sera rendue preste devant la S[t]-André pro- « chaine. »

L'usure et l'humidité, en agissant de concert, ont rendu illisibles les quelques lignes qui suivent ce devis. Ceci est d'autant plus regrettable que nous ne pouvons par cela même être renseignés sur le prix d'estimation de ces travaux. Cependant on peut encore lire : « Le XXV[e] j[o] de juillet lan mil V[c] XXXI la dite besongne « sera rendue preste... dedans la S[t]... par R...in Pissot... G..uel « obligez... en presence de ... Julien Pichet ... Richard Auvray « ...Mathurin Cosseron thesauriers. »

Julien Pichet et Richard Auvray étaient prêtres à Notre-Dame.

Le nom de Pissot que l'on voit figurer à l'acceptation du devis n'est autre que celui d'un menuisier qui se chargea des travaux. En effet, nous trouvons les Pissot menuisiers de père en fils. Robin Pissot, menuisier à Alençon dès 1505, eut pour fils Robin, Jacques et Guillaume, exerçant tous les trois la profession de leur père ; on les voit s'engager dans divers contrats d'apprentissage à montrer à faire *toutes sortes de moulures dantique et a tourner au tour.*

Un seul contrat suffira pour nous initier à leurs engagements : » 12 octobre 1554, Guillaume Pissot, menuysier d'Alençon, d'une « part, et Collas Séguret de Monsor, d'autre part, lesquels confessèrent avoir faict ce qui s'ensuict, c'est asscavoir que le dit Séguret « par le conseil de Françoise sa mère s'est alloué pour demeurer « quatre ans avec le dit Pissot commançant ce jourd'hui, pro- « mettant de le servir selon son pouvoir, et le dit Pissot s'est submis « et promet monstrer et enseigner sond. mestier de menuysier y

« comprins l'apprentissage d'assembler, tourner au tour et faire « toutes sortes de mouleurs d'antique le mieulx qu'il pourra et « comme l'on a de bonne coustume... »

L'autre nom, qui est presque effacé et dont on ne peut lire que G..uel, est très probablement celui de Guillaume Gruel, menuisier imagier; il exerçait cette profession en 1531, comme le montre ce qui suit : « 20 septembre 1531, furent presents Jean Julliote menui- « sier ymagier pour lui et se faisant fort de Guillaume Gruel aussi « mesnusier ymagier a Alençon, ont acquitté Messire Jehan Roullées « curé de Pacé de tout ce qu'ils ont faict ensembles jusqu'à ce jour. »

Pour exécuter rapidement certains travaux, les maîtres, ainsi que nous venons de le voir dans l'acte précédent, s'associaient quelquefois entre eux, et les menuisiers ne sculptaient pas seulement le bois, ils sculptaient aussi la pierre.

Nous donnons à l'appui de ce que nous avançons l'engagement suivant : « v juing lan mil V^{c}XXXI furent présents discrète personne « Messire Jean Roullées prêtre et tresaurier de l'église paroissialle « de Pacé, se faisant fort de Blais Bigot aussi tresaurier de la dite « église et Jehan Julliote menusier d'autre part, lesquels ont faict « le marché suivant, s'est asscavoir que ledit Julliote s'est submis « et s'oblige faire tailler et insculpter une ymagede pierre, laquelle « pierre les dits tresauriers fourniront au dit Julliotte et lui feront « amener en cette ville. Le sainct être assis en chaire avec une « chappe, troys mitres et autres choses requises, et faire ung image « de S^{t}-Pierre, accoustré le plus magnifiquement que faire se « pourra, la dite image après qu'elle sera faicte et parfaicte feront « mener jusques a la dite église, le dit Julliotte s'est submis et « obliger faire a menuyserie fine antique et bien qui sera a drappe- « riez, lesquelz ymages seront aux costés du grant austel et jusques « a la maçonnerie du chansel de la dite église, laquelle besoigne sera « preste devant la Saincte Magdelaine prochainement venant... le « dit prestre s'est obligez payer au dit Julliotte la somme de douze « livres. »

D'après ce qui précède, on peut affirmer que les menuisiers étaient aussi sculpteurs, et qu'Alençon était bien partagé au commencement du seizième siècle, car aux noms cités dans ce mémoire on peut encore ajouter les noms suivants : Jehan Fourmentin,

Gilles Blondel, Robert Grudé, Mathurin Laisné, etc., tous menuisiers à Alençon avant 1540.

Des travaux décrits dans le devis pour la construction faite en 1531 des stalles et de la clôture du chœur de Notre-Dame, il ne reste plus aucune trace. Ces boiseries ont sans doute été détruites dans la nuit du 1er au 2 août 1744 (et non dans la nuit du 2 au 3 août, ainsi que cela a toujours été dit [1]), lors de l'incendie du chœur de l'église Notre-Dame occasionné par la foudre.

L'intensité du feu fut telle que les cloches fondirent; le chœur et les chapelles voisines furent à peu près détruits.

Cette partie de l'église a été refaite à neuf.

C'est au zèle et à la générosité de M. de Levignen, alors intendant à Alençon, que l'on doit le bel autel à la romaine ou isolé qui est maintenant dans le chœur et qui coûta, avec les fonts baptismaux, la somme de 6,065 livres [2].

Nous terminons ce mémoire par un document inédit qui nous fait connaître la plupart des travaux dus à la libéralité de M. de Levignen.

Les curés et marguilliers de l'église Notre-Dame lui en exprimèrent leur *vive reconnaissance* par un acte ainsi conçu : « Par « devant les notaires royaux à Alençon soussignés le 26 mai 1750... « furent présents les curés et marguillers d'honneur de l'église « paroissiale Notre-Dame d'Alençon, lesquels pour marquer à « Messire Louis-François Lallemant chevalier comte de Levignen, « seigneur de Betz, Maqueline et Ovray, conseiller du Roy en ses « conseils, maître des requestes ordinaires de son hôtel et intendant « de justice, police et finances en la généralité d'Alençon, leur vive « reconnaissance des soins au dessus de toutes expressions qu'il a « pris à faire réédifier l'église paroissiale de cette ville incendiée « par le feu du ciel le 2 aout 1744, du riche et magnifique autel « qu'il a procuré gratuitement ainsi que des chandeliers et croix,

[1] Extrait des registres des délibérations du conseil de ville. « 2 août 1744, « délibération du conseil de ville au sujet de l'incendie de l'église N.-D. par le « feu du ciel qui serait tombé sur les 4 heures du matin cejourd'hui. »

[2] Les détails concernant l'autel et divers autres travaux ont été lus par M. Duval, archiviste de l'Orne, à la 12e session des Beaux-Arts, dans un mémoire ayant pour titre : *les Commissions des Arts dans l'Orne pendant la Révolution.*

« des fonds baptismeaux, du piedestal de l'aigle en marbre et de « plusieurs autres ornements d'un prix considérable... ont les dits « sieurs curés et marguillers pour perpétuer la mémoire de tant « de bienfaits et pour transmettre à la postérité un monument reli- « gieux de leur reconnaissance, fondé a perpétuité trois messes « basses l'une le jour de la fête de l'Assomption à l'autel de la « Vierge, la seconde au jour et fête de St-Louis roy de France à « l'autel St-Louis et la troisième à la chapelle de la Charité le len- « demain de la commémoration des morts tant pour le dit seigneur « comte de Levignen que pour Madame Marie Jacqueline Boutin « comtesse de Levignen, son épouse, et pour leur postérité et « famille, avec la recommendation qui en sera faite le dimanche « précédent au prône de la messe paroissiale, lesquelles messes les « dits sieurs curés et marguilliers s'obligent de faire dire et « acquitter aux frais du trésor de la dite église aux jours marqués « cidessus et pour sureté de l'exécution du présent de le faire « inscrire tout au long sur les registres des délibérations du trésor « de la dite église et d'en faire mention sur le tableau des fonda- « tions de la paroisse, comme aussi d'en donner une expédition « en forme et en parchemin a mon dit seigneur comte de Levi- « gnen pour lui servir et à sa postérité, sans que pour aucunes « causes ou pretextes que ce soit la dite fondation puisse être « réduite ou changée. Ce qu'ils ont signé.

« BOURGET, curé d'Alençon. Fouchet DE GRANDMESNIL, pre

« CAGET du Mesnil-Fleury, « marguillier d'honneur.

Fouchet DE GRANDMESNIL, preᵗʳᵉ marguillier d'honneur. »

Sans les actes conservés dans les archives des notaires, nous n'aurions peut-être jamais su comment furent, en 1531, exécutées les *stalles* et la *closture* du chœur de l'église Notre-Dame d'Alençon, ni ce qui fut promis à M. de Levignen et à sa postérité pour tous ses présents, dont nous ne possédons plus aujourd'hui que l'autel, les fonts baptismaux et le pied du lutrin. Tout le reste a disparu.

Alençon, le 9 mars 1890.

Mme Gérasime DESPIERRES,
Correspondante des sociétés des Beaux-Arts,
à Alençon.

APPENDICE

M. le rapporteur chargé de l'examen de ce mémoire, après avoir constaté l'intérêt que présentent les documents qu'il renferme, s'exprimait ainsi : « Par un marché conclu en 1531, Jean Julliotte et Guillaume Gruel, tous deux menuisiers-imagiers, s'engagent envers le curé de Pacé « à faire tailler et insculpter une image de pierre », un saint « accoustré « le plus magnifiquement que faire se pourra ». La menuiserie fine antique ne laisse pas que de jouer un rôle dans cet engagement.

« De ce dernier document, Mme Despierres tire les conséquences suivantes :

« Que les menuisiers (dont nous avons donné les noms) étaient aussi sculpteurs;

« Qu'ils s'associaient parfois entre eux pour exécuter plus rapidement certains travaux.

« On doit, en effet, tirer ces conclusions des documents produits.

« Mais Mme Despierres conclut en outre qu'ils sculptaient non seulement le bois, mais encore la pierre.

« A mon avis, le marché de Julliotte et de Gruel ne fournit pas la preuve de cette dernière affirmation. Les deux menuisiers-imagiers s'engagent bien « à faire tailler et insculpter une image de pierre », mais ils ne semblent pas se proposer de la tailler eux-mêmes.

« Dans le marché qu'ils contractent, il s'agit d'orner le chœur d'une église de chaque côté de l'autel, et c'est l'entreprise générale de cette décoration qu'ils obtiennent. Rien ne prouve qu'ils aient tout exécuté en personne.

« Cette proposition : que les menuisiers d'Alençon sculptaient aussi la pierre, n'est donc pas de nature à être énoncée d'une manière absolument affirmative. »

A la suite de ces observations, il fut écrit en ces termes à Mme Despierres :

« Deux menuisiers dont vous parlez dans votre mémoire auraient, d'après vous, sculpté la pierre. Cette assertion peut être fondée, mais elle reposerait sur une dérogation aux usages. La corporation des menuisiers était distincte, à Paris et en maint endroit, de la corporation des sculpteurs. Vous est-il possible de savoir si, par une sorte d'exception, les deux corps de métiers n'en formaient qu'un seul à Alençon? S'il en a été ainsi, les conclusions de votre mémoire sont rigoureusement acceptables. »

A cette lettre, M[me] Despierres répondit le 19 mai 1890 :

« ...Quant à l'observation contenue dans votre lettre du 13 courant, dans laquelle vous me dites : « Deux menuisiers dont vous parlez dans « votre mémoire auraient d'après vous sculpté la pierre. Cette assertion « peut être fondée, mais elle reposerait sur une dérogation aux usages. « La corporation des menuisiers était distincte à Paris, et en maint endroit, « de la corporation des sculpteurs. Vous est-il possible de savoir si par « une sorte d'exception les deux corps de métiers n'en formaient qu'un « seul à Alençon? »

. . . .

« Je ne puis répondre que ceci : En 1521, le 13 février, Guerin de la Mare et Robin Chanfailly, menuisiers, étaient maîtres gardes des chartres du mestier de menuysier en la ville d'Alençon et forsbourgs dycelle. Leurs statuts, comme beaucoup d'autres qui se trouvaient entre les mains des maîtres gardes de divers métiers, ont été perdus, soit après une mort survenue inopinément parmi ceux qui étaient commis à leur garde, soit pour toute autre cause, de sorte qu'en 1631 les menuisiers d'Alençon se faisaient délivrer copie du règlement des menuisiers huchers de la ville de Rouen pour remplacer les statuts qu'ils n'avaient plus.

« Dans ce règlement qui datait du commencement du quinzième siècle, les maîtres ne devaient avoir qu'un apprenti, et l'apprentissage durait cinq ans.

« A Alençon, les actes des tabellions nous révèlent que les menuisiers, de 1501 à 1550, avaient des apprentis pour deux trois et quatre années. Ils ne suivaient donc pas les règlements de Rouen.

« Que sont devenus les statuts qui régissaient la corporation des menuisiers d'Alençon au quinzième et seizième siècle? Je l'ignore.

« Les sculpteurs étaient appelés imagiers au quinzième et au seizième siècle : or comme dans des actes notariés se trouvent réunies ces deux professions de menuisier imagier, il est permis de croire qu'à Alençon les sculpteurs et les menuisiers appartenaient à la même corporation.

« J'ai donné, dans le Mémoire que je vous ai adressé, la copie d'un acte qui indique que les menuisiers imagiers sculptaient aussi la pierre; voici maintenant un contrat d'apprentissage de 1501, qu'il faut ajouter à l'engagement de Jehan Juliotte du cinq juing mil V[c] XXXI. Ce contrat démontre encore que certains menuisiers travaillaient aussi la pierre : ce n'était donc pas, à Alençon, une dérogation aux usages. L'acte est ainsi conçu : « Lan mil V[c] ung, XIII février, Perrin Marette de la paroisse de « S[t]-Elier bailla et alloua a Jehan Joœnne b[o] d'Alençon ung sien fils « nommé Jehan du jour de la S[t]-Blays prochainement venant en deux ans « revolus pour luy monstrer et enseigner a son pouvoir son *mestier de*

« *sculpteur en pierre blanche et de menuserie,* pendant lequel temps le dit « Joenne sera tenu luy fournir de boire, manger, coucher, davantiaulx de « cuir blanc pour son... métier... »

« Ce dernier acte confirme à mon avis les conclusions que j'ai tirées; si pourtant, Monsieur, vous en jugez autrement, j'atténuerai, lors de la correction des épreuves, ce qui vous semblera trop affirmatif.

« Veuillez agréer, Monsieur, l'assurance de ma considération la plus distinguée.

« A. G. DESPIERRES. »

XXXIV

NOTES ET DOCUMENTS

POUR SERVIR A

L'HISTOIRE DE L'ART DANS LA RÉGION MONTALBANAISE

L'Art étant la forme tangible dont les manifestations de la pensée humaine se revêtent pour se révéler aux sens, l'empreinte indélébile dont est frappée chaque modification du perpétuel devenir du progrès, l'histoire de la civilisation se confond avec celle de l'Art dans tout ce qui touche à l'action de l'homme sur les objets dont sa main modifie les formes naturelles. On ne saurait par conséquent étudier la seconde sans les secours de la première, et réciproquement faire de l'archéologie sans ouvrir la porte à l'histoire de l'Art à laquelle on était bien loin de songer tout d'abord.

Ceci devient particulièrement frappant lorsqu'on parcourt l'ensemble des publications d'une Société d'histoire et d'archéologie départementale. Toutes les spécialités y sont représentées et tous les faits passés en revue, histoire, archéologie, paléographie, numismatique, descriptions de monuments et devis d'architectes, inventaires d'ameublements et de trésors d'églises, relations d'entrées royales, lois somptuaires, études sur les vieux mystères et engagements de comédiens ambulants.

Chaque auteur n'a vu que son sujet, s'est tenu dans sa spécialité, et pourtant de cet ensemble si hétérogène se dégagent des quantités de documents artistiques qu'on ne saurait trouver ailleurs et dont il serait puéril de faire fi, parce qu'ils ne sont point inédits au sens strict du mot.

En réalité, c'est un travail analogue qui est la première base de l'étude suivante, puisque celle-ci a pour origine le dépouillement systématique de tous les travaux mis au jour dans les *Bulletins de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne* depuis sa fondation; dépouillement qui ne tendait d'abord qu'à procurer à l'auteur de ces lignes, et pour son instruction particulière, le tableau exact de tout ce qui peut être considéré comme actuellement acquis à l'histoire artistique de la région montalbanaise.

Peu à peu les limites imposées ont été dépassées, les recherches et les observations personnelles sont venues se joindre à celles de tant de travailleurs consciencieux auxquels revient l'honneur des premières découvertes..... Puisse ce modeste essai prouver encore une fois la vérité de ces belles paroles de M. le vicomte Delaborde : « Dans le champ de l'Art et des études qu'il comporte, comme « ailleurs, comme partout, le meilleur moyen de se rendre utile « aux autres est de travailler consciencieusement, patiemment « pour son propre compte. »

*
* *

Il faut bien le dire d'ailleurs, pour un travailleur isolé et livré à ses propres forces, le département de Tarn-et-Garonne présente plus de difficultés à surmonter que tout autre, par suite de la composition hétérogène de son territoire.

Issu en 1808 d'un sénatus-consulte motivé par le souci de mettre la ville de Montauban à la tête d'une circonscription administrative digne de son importance, le Tarn-et-Garonne fut formé de lambeaux détachés de cinq départements, savoir : le Lot, l'Aveyron, la Haute-Garonne, le Lot-et-Garonne et le Gers. Or, ces départements correspondaient à peu près aux parties limitrophes du Quercy, du Rouergue, de l'Albigeois, du Languedoc et de la Gascogne, ce qui, étant donné le caractère particulier de chacune de

ces provinces, exclut toute idée de centre unique et de milieu spécial pour l'Art[1].

Ce n'est là sans doute qu'un bien léger malheur, le champ d'études devenant plus vaste et plus intéressant en raison de cette diversité même. Il y a pourtant là une difficulté sérieuse, c'est la nécessité pour bien connaître les influences gasconnes, ruthènes, languedociennes ou albigeoises, d'élargir le cercle des recherches aux provinces elles-mêmes où elles ont leur foyer, pour arriver à bien sentir les particularités diverses que présente l'évolution des formes artistiques dans chacune d'elles. De là, nécessité d'étendre ses investigations à toutes ces régions et aux innombrables travaux auxquels elles ont donné lieu.

Or, cette tâche, des nécessités de position et de fortune ne nous ont permis jusqu'ici que de l'effleurer; c'est pour cela que dans cette présente étude nous ne nous sommes pas astreint à respecter les limites tracées par Napoléon Ier. C'est la région montalbanaise que nous étudions plutôt que le Tarn-et-Garonne lui-même. Pourtant nous ne nous sommes fait aucun scrupule de rattacher à cette région toutes les portions du Quercy, du Rouergue et de l'Albigeois qu'il nous a été possible d'étudier. C'est donc à proprement parler notre horizon de recherches plutôt que la région montalbanaise elle-même qui est l'objet des présentes notes.

Il faut remonter bien avant dans la nuit des temps — (et le mot nuit n'est plus ici une métaphore) — pour trouver les premières manifestations de l'Art dans notre contrée.

Quoique nous reconnaissions pleinement avec M. Georges Perrot que l'art des sauvages chasseurs de rennes de l'époque magdalénienne ne constitue dans la vie de l'humanité qu'un épisode sans lendemain et sans conséquences utiles pour la civilisation, nous n'en devons pas moins à ces anciens ancêtres, ou prédécesseurs, une brève mention en passant.

[1] Ces divisions étaient antérieures au moyen âge, puisqu'elles correspondaient aux tribus gauloises des *Cadurci*, des *Rutheni*, des *Tolosani*, des *Lactorates* et des *Nitiobriges*.

Les stations préhistoriques de Bruniquel sont depuis longtemps célèbres, bien plutôt sans doute par le bruit que fit leur découverte que par les études auxquelles elles ont donné lieu. Quoi qu'il en soit, ce sont elles qui ont fourni quelques-uns des plus beaux spécimens connus de la sculpture préhistorique, de cet Art énigmatique dont les spécialistes, paléontographes et naturalistes, exagèrent peut-être trop la valeur, mais dont certainement les historiens d'Art font beaucoup trop bon marché. Car, enfin, avant la mythologique Dibutiade, qu'invoque Lemierre dans son poème sur la Peinture, avant les Étrusques, les Grecs, les Assyriens et les Égyptiens, l'Art a eu des manifestations premières analogues à celles des Peaux-rouges et des Polynésiens; manifestations dont il faut tenir compte, sous peine de rester à jamais enfermé dans le cercle des spéculations vaines.

Il est d'ailleurs deux morceaux de sculpture trouvés dans les abris sous roche de Bruniquel, qui ne sont pas absolument méprisables au point de vue de l'Art réel.

J'entends parler des deux manches de poignards en ivoire sur lesquels sont figurés deux rennes d'une manière aussi ingénieuse que précise. « Nul part, dit avec juste raison M. Émile Cartailhac, « le savant directeur des *Matériaux pour l'histoire primitive de « l'homme,* nulle part l'appropriation de l'œuvre aux nécessités « de l'emploi n'est plus remarquable que dans les deux rennes « sculptés en ivoire, de Bruniquel..... Pour que les cornes ne « gênent pas la main, elles retombent sur les épaules et sont « appliquées le long du dos. Pour le même motif les pattes de « devant sont repliées dans le sens de la lame. » M. de Quatrefages porte à peu près le même jugement sur ces deux chefs-d'œuvre relatifs. « Le naturel des attitudes, l'exactitude des proportions « sont tels, dit-il, que de nos jours encore un sculpteur ornemaniste traitant le même sujet n'aurait guère rien de mieux à faire « que de copier son antique prédécesseur. »

A côté de ces morceaux d'élite, les cavernes de Bruniquel en ont fourni bon nombre d'autres d'un faire tout enfantin; mentionnons parmi les plus intéressants le mammouth du *British Museum,* le « bâton de commandement » du Musée de Montauban, les gravures sur cailloux roulés de la collection de M. Leccadeau de l'Isle, etc.

Ajoutons que dès lors la peinture avait fait son apparition tout au moins sous la forme rudimentaire du tatouage, puisque l'abri de Plantade a fourni un nécessaire spécial, c'est-à-dire, de la couleur rouge — je ne sais plus quel oxyde de fer — dans une coquille de bucarde, le petit moulin pour broyer cette couleur, et l'instrument à trois pointes aiguës qui devait l'introduire sous l'épiderme, le tout presque pareil aux ustensiles dont se servent les Polynésiens pour le même usage.

Signalons enfin, puisque la parure du corps est la forme la plus ancienne et la plus constante de l'Art, que les heureux inventeurs des troglodytes de l'Aveyron ont découvert parmi les innombrables objets sortis de leurs fouilles, quelques curieux colliers formés de perles découpées dans quelque coquille, de pendeloques d'os, de coquilles marines, et même de perles en *pierre polie*, ce qui constitue une exception unique, si nous ne faisons erreur, dans l'art somptuaire des Magdaléniens.

* * *

Ce tribut payé aux plus lointaines ancêtres que la science nous a révélés, nous passerons sans nous arrêter devant les pittoresques dolmens si abondants sur les grands plateaux calcaires des *Causses*, ainsi que devant les curieuses habitations souterraines creusées dans le tuf de nos coteaux tertiaires, et qui présentent la plus grande analogie avec celles que M. J. de Baye a découvertes dans les coteaux de la Champagne. Il est juste cependant de signaler l'intéressant collier sorti d'une caverne sépulcrale néolithique des bords de l'Aveyron, pour sa barbare magnificence et pour les relations commerciales qu'il permet d'entrevoir à cette lointaine époque entre nos aborigènes et des peuples plus civilisés. Ce collier, dont quelques fragments sont au Muséum d'histoire naturelle de Montauban, et d'autres au Musée préhistorique de Toulouse, est formé de très grosses olives de bronze, d'un aspect tout à fait étrusque, alternant avec de grandes coquilles de dentales semblables à des dents de carnassiers.

L'Art gaulois se montre dans la région montalbanaise aussi avare

de ses produits que partout ailleurs, n'ayant fourni qu'une découverte unique jusqu'ici.

Cette découverte toutefois est d'importance capitale, car les phalères de bronze et les harnais trouvés au *Saula,* associés à une imitation gauloise des statères d'or de Philippe de Macédoine, offrent des caractères tout particuliers dont les cimetières de la Marne n'ont pas présenté les analogues; il est vrai qu'on serait plus heureux si l'on cherchait dans certaine vitrine à nous bien connue du Musée étrusque de Florence [1].

*
* *

Avec l'ère gallo-romaine, nous entrons dans un champ infiniment plus fécond, puisqu'alors le Tarn-et-Garonne était pour le moins aussi peuplé qu'il l'est de nos jours. Il n'est pas en effet un coin de notre territoire où l'on n'ait découvert quelques débris de poteries mêlés à des cubes de mosaïque, à des monnaies et à de nombreux objets de pierre, de marbre ou de bronze, ce qui s'explique fort bien lorsqu'on sait qu'il était traversé par cent dix-neuf voies dont quelques-unes de première importance; qu'il offrait au moins deux villes considérables, *Moissac* d'abord, et puis *Cosa,* dont les ruines ensevelies sous les alluvions de l'Aveyron dénotent une population de vingt-cinq mille âmes au moins; et qu'il était compris entre trois centres : les métropoles de Toulouse, Agen et Cahors.

Il est malheureusement peu de points où les fouilles aient été entreprises d'une façon méthodique, sauf dans la célèbre villa de *Sas Marty* [2], qui a fourni de si précieuses mosaïques avec inscriptions. Partout c'est le hasard qui a révélé les objets dont nous allons rapidement parler.

[1] *Bulletin de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne,* t. XI, p. 140, 166.

[2] Les mosaïques de cette villa se présentent sur un champ d'une longueur de 30 mètres, sur une largeur moyenne de 3m,30; elles sont divisées en compartiments de longueur inégale, dont chacun présente un dessin différent.

L'un deux présente deux inscriptions enfermées dans des cercles concentriques, l'une présentant le mot CONCVLCAMVS, l'autre, très détériorée, le mot COLORIBVS. (M. Édouard Forestié, *Bulletin archéologique,* t. VI, p. 116.)

En première ligne se placent, par leur nombre comme par leur valeur artistique, les statuettes de bronze si nombreuses dans tous les pays subjugués par les Romains.

La collection Devals, au Musée de Montauban, en possède plusieurs, fort banales pour la plupart, presque toutes sorties des ruines amoncelées à *Cosa* par l'invasion des Barbares. Il en est une pourtant dont on ne saurait méconnaître le mérite et la rareté, c'est un Priape relevant le pan de son vêtement plein de fleurs et de fruits, dans une pose assez voisine de celle du marbre si connu du Musée *Pio Clementino*, au Vatican. Une tête d'enfant de même matière, aux yeux incrustés d'argent, doit être remarquée dans la même vitrine pour sa grandeur exceptionnelle.

Les collections de la Société des Sciences, Arts et Belles-lettres de Montauban, déposées plutôt qu'exposées[1] dans une vitrine basse du Musée Ingres, renferment quelques fort bons spécimens, entre autres une Vénus nue portant un collier mobile autour du cou, comme la Vénus donnée par le duc de Luynes au Cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale; seulement ici le collier est en bronze au lieu d'être en or.

Malheureusement, les indications de provenance manquent pour les objets de cette précieuse petite collection, et quoiqu'ils aient été trouvés pour la plupart sans doute dans la région, il est tel d'entre eux, comme le splendide strigile de bronze, dont la belle patine est si manifestement pompéienne qu'il n'est pas nécessaire d'insister.

Bien authentiquement trouvées dans le pays sont par contre les deux belles statuettes de Mercure dont nous allons parler.

La première, provenant de Caylus et signalée d'abord par M. l'abbé Galabert, est remarquable par sa facture énergique, rappelant certains bronzes de Dodone, et par la pose qui indique un *Mercure Criophore*[2].

La seconde est un réel petit chef-d'œuvre; malheureusement elle a disparu depuis longtemps, et il n'en reste qu'une photographie peut-être unique elle-même et qui mériterait d'être publiée, autant

[1] Depuis que ces lignes sont écrites, M. A. Bouïs, le nouveau conservateur du Musée, a su trouver une meilleure place pour ces précieuses collections. C'est un devoir de l'en féliciter ici.

[2] *Bulletin archéologique*, t. XI, p. 173.

pour la valeur artistique de l'objet, qu'à cause du détail intéressant qu'elle révèle. Nous voulons parler du support si original qui n'est ni un socle, ni un piédouche, mais un large disque, de même métal que la statue, mouluré et légèrement convexe, comme le fond d'une patère. Au centre est soudé le pied gauche de Mercure.

Nous possédons un piédestal analogue trouvé en même temps qu'une belle *olla* en bronze faisant également partie de notre collection, sur le même point que la figurine, à Saint-Pierre de Milhac, près Caussade, dans la propriété de M. L. Boscus, membre de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne, dont l'ardeur et l'intelligence nous sont un sûr garant d'utiles découvertes dans ces ruines si mal explorées jusqu'à ce jour [1].

Notons enfin parmi ces véritables bronzes d'Art le beau vase niellé d'argent de Bardonis, déposé aujourd'hui au Cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale (ou au Musée de Saint-Germain).

Ces objets sont-ils de fabrication indigène? Ce n'est guère probable; mais il en est d'autres pour lesquels on peut répondre affirmativement sans être taxé de témérité; ce sont les figurines de sanglier.

Une a été trouvée à La Barthe (canton de Molières); elle est d'un bon travail et représente l'animal accroupi sur un socle creux, muni de trous latéraux, permettant de fixer le tout au moyen de clous au sommet d'une hampe, comme sont figurées les enseignes gauloises sur les bas-reliefs de l'arc de triomphe d'Orange.

Nous ignorons ce qu'elle est actuellement devenue, mais il en reste une excellente photographie due au talent de M. Bouïs, conservateur du Musée de Montauban.

Une seconde appartient à la Société des Sciences, Arts et Belles-lettres de Tarn-et-Garonne; elle est d'un travail beaucoup plus grossier, mais par contre elle présente cet intérêt particulier que l'animal et la douille d'emmanchement sont séparés par un large anneau semblable à celui qui, sur les enseignes romaines, servait à placer le médaillon de l'Empereur.

Ces deux emblèmes, bien gaulois, ont été sans doute fondus à

[1] *Bulletin archéologique*, t. VIII, p. 83.

Cahors, centre important dès avant la conquête de César, et d'où est venu le beau sanglier de grande taille qui appartient aujourd'hui au Musée de Saint-Germain.

D'origine également locale doivent être les statues en marbre et en pierre trouvées à Cos et à Montricoux. Parmi celles de Cos, il est un dieu marin d'assez bonne facture et une statue d'enfant demi-nature, en albâtre, qui n'est pas sans quelque beauté. Par contre, le personnage en toge et tenant un *volumen*, trouvé à Montricoux, est une véritable caricature, le dernier mot de la décadence.

Dans un genre inférieur, il nous resterait à parler des établissements céramiques de la région, si notre savant ami M. Édouard Forestié ne s'était acquitté de ce soin dans son mémoire : *Coup d'œil sur l'art céramique dans le Tarn-et-Garonne*, lu à la réunion des Sociétés des Beaux-Arts, en 1880.

Cependant, à notre humble avis, il n'a pas suffisamment insisté sur les deux éléments qui se présentent : l'un banal, on peut le dire, et dont les types se retrouvent partout; l'autre local, comme le prouvent les moules de Léojac et de Saint-Pierre de Milhac, ainsi que les deux cachets de potiers, l'un déposé au Musée de Toulouse, l'autre dans la collection Devals, et trouvés tous deux aux environs de Montauban.

Malheureusement, les spécimens découverts ne sont pas assez nombreux, ou n'ont pas été assez étudiés, pour qu'on puisse encore savoir si les deux genres présentent des caractères distinctifs.

En fait, les moules de Léojac eux-mêmes, avec leurs combats de mirmillons et de rétiaires, ne paraissent guère sortir des thèmes convenus de la céramique gallo-romaine.

Peut-être les grands centres de fabrication, comme ceux de l'Allier, vendaient-ils des moules tout prêts; ou bien encore peut-être les potiers cadurciens se contentaient-ils, pour suivre la mode courante, de surmouler les types que le commerce importait chez eux. Autant de questions pour lesquelles toute réponse serait encore prématurée.

Ajoutons que quelques formes céramiques ont survécu de longs siècles à la ruine de la civilisation gallo-romaine : par exemple, les *præfericula*, signalés par M. le chanoine Pottier, et qu'on retrouve, recouverts d'un vernis métallique jaune ou vert, dans certaines

sépultures du moyen âge, comme à Caussade [1], et encore ces espèces d'œnoches au goulot tréflé dont la forme s'est perpétuée jusqu'à nos jours dans les pots à vinaigre en usage chez les paysans de quelques cantons reculés.

*
* *

Il va sans dire que dans tout le Tarn-et-Garonne, comme dans la France entière, abondent les ornements barbares, boucles et plaques de ceinturons, que l'on est convenu de désigner en bloc sous l'épithète de mérovingiens, en attendant qu'une étude minutieuse puisse signaler ceux qui appartiennent à telle race ou à telle région.

Nous ne nous y arrêterons pas, et nous nous bornerons à signaler très rapidement les monuments dont la date est antérieure à l'an mille.

Bruniquel conserve-t-il quelques restes du château qu'y fit jadis construire Brunehaut, et où elle se plaisait à séjourner, d'après les vieux historiens du Quercy?

Il est bien difficile de le dire, bien que l'on montre au touriste, sous le nom de tour de Brunehaut, les restes massifs d'une construction isolée, aux murailles épaisses de deux mètres, inaccessible, abrupte, où l'on ne pénétrait jadis qu'au moyen d'une échelle ou d'un pont volant.

A Moissac se trouvent quelques constructions de petit appareil dont

[1] Ces curieux vases ont été trouvés associés, dans les sépultures, à divers objets du moyen âge, un éperon, une clef et des monnaies. (Communication de M. le chanoine Pottier. *Bulletin archéologique*, t. VII, p. 91.)

M. Castanié a publié, dans la *Revue archéologique*, une notice sur la découverte de *præfericuli* dans le cimetière de Saint-Denis, à Catus. Il les croit exclusivement du moyen âge et propres au Quercy. M. le chanoine Pottier a victorieusement établi que leur forme remonte à l'époque gallo-romaine, puisqu'ils ont été trouvés dans tous les cimetières de cette époque, et surtout dans celui de Leojac en grande abondance. En dehors du Quercy, il n'en a été trouvé que de rares exemplaires, l'un à Arles, l'autre à Narbonne. (*Bulletin archéologique*, t. VII, p. 90; *Congrès archéologique de France*, t. XXXI, p. 100, et Devals, *Études historiques et archéologiques sur le Tarn-et-Garonne*. Caen, 1866, p. 65 et 66, et *in Congrès archéologique de France, séance générale de Montauban*, t. XXIX, p. 149.)

l'origine est tout au moins carlovingienne; mais comme elles sont englobées dans des bâtiments plus modernes, leur caractère artistique est trop discutable pour que nous insistions plus longuement.

D'une bien autre importance à nos yeux est la petite église de *Saint-Benoît de Castres*[1], perdue au milieu d'un véritable désert, dans *lou fraou del Breton,* entre Saint-Cirq et Montricoux. Le 31 mars 767, Pépin, roi d'Aquitaine, la donna à Fédancius, abbé de Saint-Antonin, et en 1181, un des successeurs de celui-ci la céda à Fort-Sans, « seul maître de la maison du Temple de Jérusalem ».

C'est un édifice basilical à abside voûtée en cul-de-four, dont les murs offrent dans leur partie supérieure de bien curieux spécimens d'appareil articulé. Sauf l'adjonction d'une voûte, sous la Restauration, et quelques peintures murales presque détruites, la petite église est restée telle qu'au moment de sa construction, défendue par son isolement au milieu d'un cimetière sur les fosses duquel on entassait des fragments de rocher pour empêcher les loups de déterrer les cadavres[2].

* * *

Jusqu'à présent les manifestations de l'art dans la région montalbanaise ne nous ont guère montré que des caractères particulièrement barbares; avec les monuments de Moissac et de Saint-Antonin, nous allons leur voir revêtir l'aspect d'une véritable renaissance ayant des caractères propres que l'on n'a pas assez étudiés jusqu'ici en dehors des essais si féconds de Viollet-le-Duc.

Avant d'entrer dans ces deux villes de si petite importance

[1] MOULENQ, *Documents historiques sur le Tarn-et-Garonne*, t. II, p. 241 et suiv.; ROSSIGNOL, *Monographies communales du Tarn*, t. III, p. 288; DEVALS, *Notice historique sur Montricoux*, p. 42, 43.

[2] Au moment où nous corrigions les épreuves de ce travail, il nous a été donné d'explorer à nouveau Le Breton. Les peintures de Saint-Benoît ne consistent qu'en une litre funèbre portant les armes des Malartic. A Bourbon, trois kilomètres plus loin, nous avons trouvé les ruines d'une église plus ancienne encore et dont le mur subsistant, en simples libages, est orné de bandes d'appareil en feuilles de fougère de l'effet le plus original et rappelant exactement l'appareil des murs de la villa romaine de Thésée (Loir-et-Cher).

aujourd'hui, mais qui furent longtemps sans doute les deux métropoles du bas Quercy, il convient de faire une excursion devers Cahors, à Saint-Cernin de Thézels, où nous trouverons de curieux restes qui semblent avoir eu une action prépondérante sur la sculpture romane, à Moissac tout au moins.

Il existe au Musée de Cahors un curieux morceau de sculpture ornementale, du cinquième siècle sans doute, tout chargé de rosaces d'un goût particulier, où les influences barbares se trahissent déjà au milieu de motifs très classiques.

Cette pierre, dite Constantine, servait de linteau à un monument funéraire sans doute, dont quelques autres parties sont encore en place dans l'église de Thézels. La tradition, d'accord avec certains chroniqueurs, dit que ce tombeau présumé n'était autre que celui d'un fils de Constantin!... ce qui ne vaut pas même la peine d'être réfuté.

Quoi qu'il en soit, cette sculpture, ou celle qui lui avait servi de modèle, attira longtemps l'attention des artistes du pays, puisque ses ornements si particuliers sont fidèlement reproduits sur le linteau de la porte de l'église de Saint-Pierre à Moissac, et même ont évidemment servi de thème aux ornements sculptés sur les tailloirs de certains chapiteaux du cloître de la même église.

Une question se pose ici. Ce linteau si exactement pareil, sauf pour les dimensions, à la pierre de Thézels, est-il contemporain du porche où il figure, ou bien provient-il de constructions plus anciennes?

Cette dernière hypothèse est la plus vraisemblable, puisque la sculpture s'étend jusque sur les parties de la pierre cachées par le grand tympan sculpté.

Le porche entier tel que nous le voyons aujourd'hui est l'œuvre de l'abbé Asquilinus (1085-1107), mais le *narthex* lui-même sur lequel il est greffé faisait partie de l'église inaugurée en 1063 par l'abbé Durand de Bredon.

Il est fort probable que le linteau sculpté appartenait au porche primitif de 1063, et que l'architecte d'Asquilinus, admirant sa beauté, l'aura fait entrer dans la construction nouvelle.

En tout cas, c'est bien à l'abbé Asquilinus que l'on doit le porche lui-même et le magnifique cloître situé à côté de l'église; Aymeric de Peyrac, le chroniqueur de l'abbaye, le déclare explicitement :

« Qui dictus Asquilinus fecit claustrum magnum subtili artificio « operatum dicti monasterii... Dictusque Asquilinus inter signa « operis fieri fecit portale pulcherrimum et subtili opere construc- « tum ecclesie dicti monasterii... » Ce que vient confirmer pour le cloître l'inscription suivante, gravée sur l'un des piliers : *Anno ab incarnatione æterni principis millesimo centesimo factum est claustrum istud tempore domini Ansquitilii abbatis. Amen.*

Nous ne décrirons pas ce « portale pulcherrimum », que Viollet-le-Duc cite parmi les portes d'églises les plus remarquables du douzième siècle, car tout le monde le connaît par les nombreuses gravures qui en ont été publiées et surtout par le beau moulage qui fait partie du *Musée de sculpture comparée,* au palais du Trocadéro.

Le cloître est beaucoup moins connu et non moins digne de l'être, car, « s'il ne peut être classé parmi les édifices de forme « basilicale, il doit être compté au nombre de ceux qui s'en rap- « prochent le plus par le système de construction [1] ».

Mais ce mérite si considérable d'ailleurs disparaît devant l'incomparable variété des sculptures qui surchargent les chapiteaux. C'est « un véritable musée-école, où les inscriptions éclairent et « où les dates achèvent d'amener la conviction dans l'esprit de « l'antiquaire qui étudie ces précieuses galeries ». Nous empruntons ces paroles au compte rendu de la session du Congrès archéologique de 1865, mais nous sommes loin de partager l'assurance de leur auteur sur l'absolue valeur des *dates* de ces constructions.

En effet, si le texte d'Aymeric de Peyrac ne laisse aucun doute sur l'attribution de cette œuvre à l'abbatiat d'Asquilinus, et si l'inscription déjà citée spécifie inéluctablement la date de 1100, il n'en est pas moins certain que l'œuvre d'Asquilinus n'est pas vierge de remaniements postérieurs, puisqu'il ressort des recherches de M. Lagrèze-Fossat qu'un violent incendie motiva sa reconstruction dans la seconde moitié du douzième siècle (1168). D'autre part, des maîtres d'une valeur incontestable, Viollet-le-Duc, Edm. Carroyer et bien d'autres, admettent que l'architecte d'Asquilinus employa dans sa construction des chapiteaux et des bas-reliefs d'un cloître depuis longtemps ruiné à cette époque. Enfin, pour achever

[1] Edm. CARROYER.

l'énumération de toutes ces opinions discordantes, M. Marion, dans une étude publiée dans la *Bibliothèque de l'École des Chartes,* fait remonter plusieurs des chapiteaux jusqu'au treizième siècle, ce qui ne peut être soutenu qu'en dépit de l'évidence la plus manifeste, à moins d'admettre que leur auteur aura « pastiché » l'œuvre de ses devanciers, auquel cas son rôle se serait borné à celui de simple restaurateur.

Il est donc rationnel d'admettre, avec M. Lagrèze-Fossat, que l'édifice actuel présente des parties remontant à trois époques distinctes, les chapiteaux et les bas-reliefs appartenant à la fin du onzième siècle, l'ensemble du cloître au douzième, et les arcades ogivales au treizième.

Dans tous les cas, de ces doutes et de ces conflits d'opinions ressort la nécessité d'une étude nouvelle et complète de cette œuvre remarquable à tant de titres, d'une monographie faite par un archéologue véritable, très au courant des découvertes nouvelles qui ont porté tant de lumière sur ces études si ardues, et sachant tirer parti des documents écrits, mais sans se laisser entraîner et aveugler par eux, comme cela arrive assez souvent, par excès d'ingéniosité, dans l'échafaudage des hypothèses, ou par trop de hâte dans le prononcé d'un jugement.

C'est notamment ce qui a failli se produire pour l'admirable hôtel de ville de Saint-Antonin, que des considérations tirées d'un ordre d'idées absolument étranger à la chose faisaient rajeunir de plus de deux siècles, en dépit de ses caractères architectoniques et archéologiques, si nettement accusés qu'ils en disent plus long qu'une inscription commémorative, dont il est souvent impossible de déterminer la connexité avec le monument dont elle est chargée de faire connaître la date.

Heureusement, si la paléographie joue parfois d'assez mauvais tours à ceux qui se prononcent avec trop de précipitation, la plupart du temps elle vient confirmer avec éclat les constatations des architectes et des archéologues, quand elle est au service d'un travailleur sachant pousser les investigations jusqu'au bout.

Il est dès maintenant acquis, grâce aux sagaces recherches de M. Charles Dumas de Rauly, archiviste de Tarn-et-Garonne, que ce charmant édifice a été construit vers 1125, non pour servir d'hôtel de ville, mais comme demeure d'un coseigneur de Saint-

Antonin, le donzel Archambaud, souche de cette vaillante race des La Valette, d'où devait sortir un jour l'héroïque grand maître de Malte.

En réalité, après les pages et les dessins que Viollet-le-Duc lui a consacrés et après les travaux de M. Dumas de Rauly, l'hôtel de ville de Saint-Antonin est beaucoup mieux connu que les édifices de Moissac, dont nous avons parlé plus haut. Et pourtant, il faut bien le dire, la place reste ici encore pour une monographie archéologique et artistique de laquelle on a le droit d'attendre de très intéressantes révélations sur l'Art et les mœurs du moyen âge.

Revenons sur nos pas pour apprécier les sculptures de ces trois monuments qui nous raconteront toute l'histoire de l'Art dans la période romane.

En effet, tout d'abord, le linteau du porche de Moissac nous a révélé des survivances remarquables de l'Art classique en plein onzième siècle; nous les retrouvons encore incontestablement dans les deux espèces de Victoires, de faire, sinon d'inspiration tout à fait antique, qui ornent un des chapiteaux du cloître.

Sur les grandes figures en bas-relief des piliers d'angle du même cloître apparaissent clairement les influences néfastes de cet Art byzantin qui si longtemps oppressa l'Art national comme un cauchemar. On croirait voir l'agrandissement au pantographe de quelqu'un de ces ivoires de pacotille dont le commerce vénitien encombrait les pays du Nord. Comme le dit Viollet-le-Duc : « On « retrouve là, non seulement le caractère des sculpteurs de Byzance, « mais le faire, le style hiératique maniéré, et jusqu'aux procédés « pour indiquer les draperies. Tout dans cette sculpture est de « convention; on n'y trouve que les traces effacées d'un Art qui ne « procède plus que de recettes. »

Avec les chapiteaux du même cloître et les sculptures du porche d'Asquilinus, l'artiste commence à se dégager de cette routine servile qui eût amené la mort de l'Art en France comme en Orient. Nous assistons avec lui aux débuts de cette belle école toulousaine, dont les chapiteaux du cloître de Saint-Sernin de Toulouse restent les chefs-d'œuvre.

Abondance dans l'invention, finesse dans l'exécution, richesse dans l'ornementation, vie et libre production enfin se retrouvent dans ces œuvres étranges, touffues, où l'artiste, pris d'une fièvre

de production inouïe, multiplie les figures et les ornements, comme s'il n'avait pas assez de place pour donner tout leur essor à sa verve et à son besoin de produire. Encore plus que ceux de Saint-Sernin, les chapiteaux de l'hôtel de ville de Saint-Antonin méritent le nom de chef-d'œuvre, et cette prééminence, ils la doivent à un accent de sincérité, à un retour vers l'observation de la nature que Viollet-le-Duc a reconnu des premiers.

Ne faut-il pas encore voir là l'influence de l'Art plus libre et plus naturaliste auquel on doit le grand et beau Christ sculpté sur le tympan du porche à la cathédrale de Cahors ?

Nous nous sommes montré sévère pour l'Art byzantin qui influa sur nos artistes à la fin du onzième siècle et au commencement du douzième. Mais nous ne proscrivons pas cet Art tout entier et nous savons discerner entre ses œuvres de pacotille et ses productions supérieures.

De ce nombre est l'architecture à coupoles dont l'église cathédrale de Cahors est le prototype pour le Quercy. Ce monument si intéressant et d'une si grande allure a servi de modèle à bon nombre d'églises de la région. Celle de Durand de Bredon, à Moissac, était du nombre, d'après M. le chanoine Pottier; mais il n'en subsiste presque rien actuellement, en dehors du beau narthex où Viollet-le-Duc croit reconnaître la première apparition des nervures, dont l'emploi raisonné devait faire remplacer la coupole et le cul-de-four par l'arc de cloître.

Dans tous les cas, c'est bien certainement la cathédrale de Cahors qui a servi de modèle à la curieuse petite église de Saux, que nous rapprochons des édifices de Moissac et de Saint-Antonin, malgré l'avis contraire par trop légèrement émis dans le *Bulletin monumental.*

Elle est à nef unique, divisée en quatre travées, dont trois sont encore couronnées de coupoles supportées par des pendentifs; la quatrième seulement est couverte d'une voûte en arc d'ogive très surbaissé, dont la construction ne doit pas remonter plus loin que le quinzième siècle.

Le type à coupoles paraît avoir joui longtemps d'une grande faveur dans toute la contrée, où il s'est modifié suivant les styles qui se succédaient : « A Varen, dit M. le chanoine Pottier, ce n'est « plus la calotte sphérique, mais une voûte à pans. »

« Plus tard, ajoute-t-il, lorsque le roman disparaissait ou s'al-
« liait à l'ogive, nos églises eurent au transept des voûtes sans
« pendentifs dérivant des coupoles. Beaulieu, autrefois La Garde-
« Dieu, Saint-Sauveur de Castel-Sarrazin ont, sous les tours de la
« croisée, des voûtes octogonales à nervures, ayant au centre un
« trou de cloche[1]. »

De ce genre est encore la petite église de Monteils, datant des dernières années du dix-septième siècle environ, et ce type byzantin exécuté à une époque si rapprochée de nous par de mauvais maçons campagnards est un exemple de plus de la persistance extraordinaire de certains types dans la même région.

Il convient, avant de quitter l'époque romane, de signaler les curieux essais de polychromie qui apparurent alors dans l'architecture civile tout au moins.

A l'hôtel de ville de Saint-Antonin, toutes les sculptures extérieures, les bandeaux saillants et les fenêtres, en un mot tout ce qui faisait saillie sur le nu du mur était orné de colorations vives et si résistantes que les traces en sont encore apparentes.

Nous avons nous-même relevé des traces analogues sur les chapiteaux et les bas-reliefs du cloître de Moissac, il y a près de vingt ans de cela, en compagnie de deux archéologues aussi modestes qu'instruits, qui voulaient bien s'intéresser à nous, MM. Edmond de Satur et Édouard Larroque, dont nous tenons à rappeler ici la mémoire, parce qu'ils s'étaient attachés à diriger nos curiosités d'enfant vers les nobles études d'art et d'archéologie auxquelles nous sommes resté fidèle.

La décoration polychrome extérieure présente un caractère assez rare à l'hôtel de ville de Saint-Antonin pour qu'il soit bon de le signaler. Nous voulons parler des faïences orientales incrustées dans le mur, comme on en voit si souvent dans les vieux édifices italiens. Mais ici, ce n'étaient pas des bassins faits exprès, mais de véritables coupes sarrasines, butin rapporté des croisades par le constructeur du logis, le donzel Archambaud. Nous demandons que le nom du vieux croisé ne soit pas oublié quand on voudra entreprendre un travail d'ensemble sur l'emploi des faïences coloriées comme mode de décoration architecturale.

[1] *Congrès archéologique de France, séance de Montauban*, p. 255.

*
* *

Nous nous sommes étendu, plus peut-être qu'il n'était nécessaire, sur l'architecture romane; par contre, l'architecture gothique ne nous retiendra pas longtemps.

Peut-être l'ancienne cathédrale de Montauban était-elle un modèle achevé de cette dernière, mais les guerres religieuses des seizième et dix-septième siècles, en la détruisant avec les belles abbayes de Grandselve et de Belleperche, nous ont déchargé du soin de l'étudier et de la décrire. L'église paroissiale de Saint-Jacques de Montauban reste à peu près seule pour nous permettre d'observer les traces presque insaisissables d'un style à l'autre.

Commencé dès les débuts de la nouvelle ville que venait de fonder le comte de Toulouse, Saint-Jacques sortit du sol en 1174, et sa construction fut assez activement poussée pour que, après l'interruption prolongée qu'occasionna la guerre des Albigeois, deux années aient suffi pour la terminer de 1228 à 1230, ou tout au moins pour permettre de la livrer au culte. Son achèvement définitif tarda longtemps encore, puisque, en 1274, comme nous le verrons tout à l'heure, les consuls affectaient le produit de certaines amendes à ses travaux. L'église est donc beaucoup plus du douzième siècle que du treizième, mais déjà dans le roman de ses parties basses commence à poindre l'influence gothique. Dans toute la France, cette influence naissante a eu pour résultat d'alléger la lourdeur romane; ici, au contraire, c'est le roman qui a alourdi le gothique, dont les ogives apparaissent seulement dans les étroites fenêtres et sont même remplacées par des plates-bandes rompues en accent circonflexe aux baies du clocher, qui porte encore sur ses grands murs de brique rouge sombre la trace des boulets de Louis XIII.

« Notre église paroissiale, a dit M. Devals, est lourde, simple,
« bien nue surtout; aussi simple que pouvait la réclamer la
« modestie de sa destination primitive, et d'une nudité en rapport
« avec les ressources du peuple pieux, mais pauvre, à qui l'on
« imposa la charge de sa construction. »

Les caractères correspondent bien à ce qu'il était permis d'at-

tendre des débuts plus que difficiles de la nouvelle cité, qui, avant de songer à s'embellir et à se parer, avait le soin d'assurer son existence, fort précaire encore, et le bon fonctionnement des services municipaux. Aussi voyons-nous dès 1274, vingt ans avant la publication des édits somptuaires de Philippe le Bel, les consuls prendre des mesures sévères contre le luxe que déjà les femmes se permettaient..... sans doute avec le consentement de leurs époux et maîtres.

Voici la teneur de cet arrêté, qui mérite de trouver place ici, bien que publié déjà dans le dialecte original par les annotateurs de Le Bret, et en français, mais pas *in extenso,* dans le travail si intéressant et si complet de M. Ed. Forestié, sur le *Vêtement civil et ecclésiastique dans le sud-ouest de la France :*

« Connue soit la cause que Ramon Folcant Viguier de Mon-
« tauban pour notre seigneur le Roi, et les capitouls de cette ville,
« en l'honneur de Dieu et de notre sainte Dame Marie, et de
« moseigneur saint Jacme (Jacques) et des saints du paradis et
« pour l'honnêteté des femmes et le commun profit de la ville, le
« parlement communal ayant été convoqué à son de trompe,
« et les bourgeois, marchands et artisans étant réunis dans la salle
« de notre seigneur le Roi ; les hommes les plus doctes de la ville
« ayant été consultés, d'un commun accord (les susdits) ont établi
« le règlement suivant pour valoir en tout temps, savoir : Qu'au-
« cune dame de Montauban, sur des habits de laine ou chaperon
« ne porte orfroi ni argent broché, ni aucune parure d'or, ni d'ar-
« gent, ni de soie, ni d'hermine, ni de vair, ni de gris, ni de
« perles, ni d'autres pièces, ni d'aucune parure cousue ou posée
« sur le drap, mais seulement drap et fourrure de peau ou de cen-
« dal ; ne porte chaîne d'argent, ni affiquets, ni mailles, ne fasse
« aucune robe de cendal ou de pourpre, ou de samit, ni d'aucun
« drap d'or, ni de soie, si ce n'est cendal en doublure.

« Item. Quelles ne portent dans les rues ni or, ni argent, ni perles.

« Item. Il est établi qu'aucun homme de Montauban ne devra
« souffrir que sa femme porte rien autre chose sur sa robe que ce
« qui est dit ci-dessus.

« Item. Que les femmes ne fassent ni ne portent robe composée
« de drap d'or cousu avec d'autres étoffes, ni robe piquée, ni
« recouverte d'or.

« Item. Qu'elles ne portent ni épingles, ni fermaux sur leurs « garnaches, ni sur leur garde-corps, ni sur autres habits, mais « seulement jusques à 10 boutons au plus sur chaque robe et de « la valeur de 2 sols tournois chacun.

« Item. Seulement il est permis aux dames de porter à leurs « manteaux une tresse de soie pure, du prix de 5 sols tournois « au plus, et des cordons en leurs garnaches et corsets, mais seule- « ment de soie, sans or, ni argent, ni pierre précieuse, ni autre « chose.

« Item. Que dans leurs maisons elles ne portent aucune parure, « sauf de soie et de fil sans autres.

« Item. Il est ordonné que celles qui, à présent, en ont et en « portent, ôtent toutes les parures de leurs robes, d'ici au soir « de la Pentecôte prochaine.

« Item. Tout homme et toute femme qui enfreindra ces statuts « sera puni d'*une amende d'un millier de tuiles* pour chaque fois, « et de la confiscation de la robe ; les maris seront responsables « de l'amende, qui *sera affectée à l'œuvre de l'Église* ou aux « pauvres, au choix des consuls. »

. . . .

« Ceci fut fait à Montauban, l'année du Seigneur MCCLXXIV. »

L'importance de cette pièce curieuse est grande à bien des points de vue : elle donne une idée de l'élégance des femmes, en prenant le contre-pied de ces inhibitions et défenses ; elle révèle de curieux détails de costume et de mœurs, et par-dessus tout, en montrant quel milieu ingrat pour l'Art fut la jeune cité, elle nous explique l'absence de toute sculpture, de toute décoration, cette sévérité d'aspect que présente l'église Saint-Jacques.

Certes, *art* et *luxe* sont loin d'être synonymes ; on peut dire pourtant que l'étroitesse d'esprit et l'utilitarisme vulgaire dont les lois somptuaires découlent, alors même qu'ils font tourner celles-ci au profit d'un édifice comme dans le cas présent, ne peuvent en aucun cas s'allier avec le grand élan spontané, avec l'universelle aspiration vers le beau d'où sont sortis les chefs-d'œuvre de l'architecture, comme Sainte-Marie des Fleurs de Florence et comme la cathédrale de Strasbourg.

Pourtant il convient de plaider les circonstances atténuantes pour les consuls de Montauban, qui se trouvaient pressés par l'iné-

luctable nécessité de pourvoir aux besoins les plus pressants : la défense de la ville et la création des fontaines.

Ce dernier soin nous vaut de posséder un document précieux sur les plombiers-fontainiers du douzième siècle, auxquels on est redevable d'œuvres bien remarquables, mais bien rares maintenant. Voici ce document, ou pour mieux dire, sa traduction :

« L'an du Seigneur MCCLXXVII, ceux qui étaient à la tête du « capitole de Montauban firent faire le Griffon de l'eau (griffoul, « fontaine jaillissante) qui est sur la place communale du Tescou; « et ils commencèrent à faire venir l'eau au Touron (fontaine) du « Moustier, du côté de la vigne d'en Bernat de Jivinhargues et « d'en Bonafos son frère, et là commencent les tuyaux de plomb, « et viennent et passent les tuyaux suivant le cours de l'eau, à tra- « vers la vigne desdits..... dans cette vigne est un tuyau qui reçoit « l'eau sortant du vivier qui appartenait à W. Amielli et passa « ensuite à travers le celier... et de là viennent tout droit les « tuyaux de plomb vers la côte d'Aguesseta..... Lequel travail « exécutèrent maître Nicolas de Tartas, de Toulouse, et son frère « Hug, et ils promirent de l'entretenir à leurs dépens pendant « vingt ans... » Les consuls s'engageaient à faire manger et boire les deux frères pour travailler à ladite œuvre ou pour la réparer, et à leur compter pour leur salaire la somme de trente sols de bon aloi.

Rien n'est resté de la fontaine jaillissante faite par les frères Hugues et Nicolas Tartas sur la place du Tescou, mais sans doute ses eaux étaient reçues dans une vaste cuve en plomb dont certains fonts baptismaux de la même époque peuvent nous donner quelque idée, car on sait que les fondeurs en général ne se faisaient nul scrupule d'employer pour les objets profanes les moules dont ils se servaient pour les objets du culte; d'ailleurs, il est fort possible que les fonts baptismaux de Bourret, dont nous empruntons la description à M. le chanoine Pottier, soient l'œuvre des deux maîtres plombiers.

« Cette cuve est d'assez petite dimension ($0^{m},37$ de hauteur sur « $0^{m},78$ de largeur) : trois zones la divisent au-dessous d'un bord « saillant; celle qui est dans le haut représente dans des cercles « des fleurs de lis de deux formes et d'autres fleurs, sorte de « marguerite à cinq et à six pétales.

« La zone du milieu est consacrée au symbolisme figuré par des

« animaux que sépare un arbre, à la façon orientale ; j'essayerai
« de l'interpréter. Un sagittaire, sorte de centaure dont la coiffure
« rappelle celle des Romains, représente le Juste ; il est attaqué à
« la fois, d'un côté, par le démon sous la forme d'un dragon, et
« de l'autre par le basilic, esprit du mal, sur lequel il décoche une
« flèche. A la suite, un griffon et un lion (la ruse et la force) sont
« prêts à se mesurer...

« La zone inférieure est occupée par un rinceau [1]. »

Un an après l'exécution des canalisations et de la fontaine dont nous venons de parler, d'autres ouvrages du même genre étaient entrepris, mais en maçonnerie cette fois, grâce à la munificence d'un riche bourgeois montalbanais, Jean d'Heliès, qui légua sa fortune pour la construction d'une nouvelle fontaine. Ces travaux avaient-ils un caractère artistique? Il est difficile de le dire, mais d'après M. Forestié neveu, le savant auteur de tant de beaux travaux sur Montauban, les Archives de la ville conservent tout le dossier de cette construction, chose rare, croyons-nous, pour une époque aussi reculée. Les entrepreneurs, architectes ou maçons, se nommaient *Serrus, Bec* et *Conti*. Peut-être avaient-ils eu quelque part au parachèvement de Saint-Jacques.

Un autre ouvrage d'Art pour lequel les archives communales fourniraient de bien précieux documents, est le pont de Montauban.

Toute l'histoire de la ville est liée à ce fameux pont dont on trouvera la description dans le *Dictionnaire d'architecture* de Viollet-le-Duc. Dans l'acte de fondation de la nouvelle cité, Alphonse Jourdain, comte de Toulouse, imposait aux habitants l'obligation d'assurer les communications entre les deux rives du Tarn. Ce projet, toutefois, fut longtemps différé faute de ressources.

Pourtant, après bien des péripéties diverses, il entra dans la période de réalisation, et en 1314 deux architectes furent enfin chargés de mettre la main à l'œuvre ; c'étaient *Étienne de Ferrières*, châtelain royal de Montauban, et *Hugues de Verdun*, bourgeois de la même ville.

Il y a lieu de faire une observation sur ces ingénieurs. Il est assez étonnant, en effet, que le Roi ait précisément choisi un architecte pour la charge de châtelain de Montauban ; ne doit-on pas

[1] *Congrès archéologique de France, loc. cit.*, p. 325 et suiv.

voir dans Étienne de Ferrières un agent chargé du contrôle royal, bien plutôt qu'un véritable architecte ? Dans ce cas, notre beau pont que Charles VI, dans ses lettres patentes du 8 mars 1405, appelait *une grant et notable chose,* serait l'œuvre exclusive de Mathieu de Verdun.

Quels que soient les rapports qui ont existé entre ces deux hommes, ils paraissent avoir toujours vécu en bonne intelligence, et leur œuvre était déjà fort avancée lorsque, en 1319, sur d'injustes soupçons fomentés par la jalousie, ils furent remplacés à la tête des travaux par deux architectes nouveaux, *Gaillard Fabri* et *Bertrand Delpech,* Montalbanais tous les deux. Cependant, une enquête sérieuse vint enfin réhabiliter Étienne de Ferrières et Hugues de Verdun, qui furent amplement dédommagés de toutes les pertes et de tous les ennuis qu'ils avaient subis.

Le pont fut livré à la circulation vers 1335, et les boulets de Bassompierre, qui ne purent le rompre, vinrent prouver, près de trois cents ans plus tard, la science et le soin apportés à sa construction.

Pour terminer cette revue des grands monuments architecturaux du vieux Montauban, il ne nous reste plus à parler que de l'hôtel de ville.

M. Devals, dans une savante notice, dans laquelle il s'est malheureusement trop souvent contenté d'analyser les documents au lieu de les reproduire en entier, a fait connaître, dans ses moindres détails, l'histoire de cette construction remarquable, qui, commencée au douzième siècle par les comtes de Toulouse, ne fut terminée qu'au dix-septième par les soins de l'évêque Pierre de Bertier, et qui pour destination dernière devait être consacrée aux collections d'Ingres, réunissant ainsi dans ses murs tous les reflets historiques et artistiques de la vieille cité.

Dans ce remarquable ensemble, nous élaguerons d'abord toutes les parties qu'on est plus ou moins en droit d'attribuer à Alphonse Jourdain, car elles relèvent beaucoup plus de l'Archéologie que de l'Art. En traitant de l'architecture de la Renaissance, nous nous occuperons du château épiscopal, ne réservant ainsi pour notre examen immédiat que les belles constructions *anglaises,* sous les voûtes desquelles sont actuellement installées les collections lapidaires de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne.

Quelques fragments d'une enquête fort ancienne, publiés par M. Devals, vont nous initier à l'origine et à l'histoire de ces vénérables restes.

« Du temps que les Anglais occupaient icelle ville de Mon-
« tauban,... ung prince de Galles fict faire et bastir le dit cha-
« teau, ou le commencement qui est, pour y cuider faire habitation
« et lieu pour soy tenir, et mettre en subjection les habitants de
« ladite ville..... A cause de la réduction dudit pays, faicte au
« Roy nostre dit Sire, ledit chateau qui es tant seullement un corps
« de maysons en commancé, qui tant seullement du cousté de la
« ville n'est hors de terre que environ dix ou doutze pams, demeura
« ainsi imparfaict..... au dedans, y a quelques chambres voultées
« soulz terre, pour ce qui est basti contre le bort de la rivière de
« Tarn passant contre lesdites murailles,... ou y a de gros aneaulx
« de fer pour attacher les bateaulx..... »

Ces « quelques chambres voultées soulz terre » qui devaient devenir moins de cent ans après l'expulsion des châtelains anglais, un lupanar d'abord, puis un réceptacle d'immondices tel « que « pour la grand immundicité et puantise que y est, n'est homme « que y ause entrer », forment en réalité une vaste salle gothique à trois travées, élégante et de nobles proportions, dont les clefs de voûte portent, chose probablement unique en France, l'une les armes royales d'Angleterre, « écartelé au 1 et 4 d'un semis de France, au 2 et 3 des trois léopards d'Angleterre », et l'autre les armes du duché de Guyenne.

Il y aurait un travail bien intéressant à faire sur cette belle salle, où l'on peut facilement reconnaître certains caractères architecturaux destinés à devenir prépondérants dans l'Art britannique du quinzième siècle, tels que l'importance ornementale donnée à la voûte, et l'usage des divisions de la salle en parties destinées à différents usages, etc. ; mais ce serait être infidèle au but proposé, qui est moins de décrire des objets et des monuments que de signaler leur importance.

Mais, pour être fidèle à ce but, nous devons insister sur l'intérêt exceptionnel que présentent les archives municipales de Montauban à notre point de vue particulier.

Tous les monuments dont nous venons de parler y ont non seulement leur histoire, mais même leur dossier architectural, c'est-

à-dire l'ensemble de devis, engagements et procès-verbaux, etc., tout ce qui peut en un mot renseigner sur la conduite des travaux au moyen âge.

*
* *

Les mesures restrictives de l'édit somptuaire traduit plus haut, en montrant le luxe déployé par les bourgeoises de Montauban à la fin du treizième siècle, font légitimement concevoir la plus haute opinion de l'architecture privée de cette époque. De belles maisons encore debout viennent confirmer cette hypothèse.

Il est plusieurs de ces demeures de marchands, à Caussade, Saint-Antonin, Caylus, etc., qui sont vraiment remarquables et qui justifient entièrement le jugement porté par Viollet-le-Duc sur l'architecture privée du moyen âge. La maison Bromet, de Saint-Antonin, et celle de M. de Maleville, à Caussade, sont des édifices d'une élégance parfaite et des exemples achevés de ce qu'il est possible d'obtenir en dehors de tout luxe, par l'emploi judicieux des matériaux et par la bonne entente des proportions autant que par la franche indication de l'emploi des parties. Sur ces deux logis il n'y a aucune sculpture (sauf les chapiteaux des fenêtres de celui de Caussade), les moulures sont de la dernière simplicité, et l'on sent qu'ils continuent les traditions romanes, même avant d'avoir constaté que la maison Bromet, par exemple, offre les mêmes dispositions que l'hôtel de ville dont nous avons déjà parlé.

Ajoutons d'ailleurs que cette simplicité si caractéristique à l'aube de la période gothique pourrait s'expliquer aussi par les principes d'abstinence artistique importés par saint Bernard, et dont l'église de Beaulieu, malgré la beauté réelle de son ensemble, est un exemple tel qu'il ne se trouva pas d'architecte pour l'appliquer aux autres édifices de la région.

Dans tous les cas, cette mode dut être de bien courte durée, car toutes les maisons des petites villes dont nous parlons se parent de nombreuses sculptures dont quelques-unes, par l'habileté du ciseau et l'ingéniosité de l'invention, demanderaient un travail particulier.

Cet immense déploiement de sculpture décorative a-t-il été étudié

comme il le mérite, c'est-à-dire au point de vue strictement décoratif? En dehors des travaux de Viollet-le-Duc, nous ne voyons guère d'ouvrage où l'auteur ait paru s'apercevoir que tel chapiteau, tel modillon, telle clef de voûte, sont, avant tout, des œuvres d'Art dans le sens strict du mot. Les uns les étudient au point de vue du symbolisme religieux, les autres n'y voient que des documents héraldiques ou archéologiques, d'autres enfin ne les considèrent que dans leurs rapports avec les monuments dont ils font partie. Est-ce rendre justice aux vieux maîtres qui apportèrent là tant de verve naïve, de sel gaulois et d'amour de la réalité?

On s'est retranché devant le caractère impersonnel que semblent présenter au premier abord les œuvres du moyen âge.

Impersonnalité! le mot est bientôt dit, mais est-il conforme à la réalité? Qu'il l'ait été tant qu'ont duré les influences byzantines d'où sont sortis les maigres fantoches sculptés sur les piliers du cloître de Moissac, c'est indéniable; mais aussitôt que décroît le pernicieux empire de l'hiératisme oriental, aussitôt que les artistes se mettent à consulter uniquement la nature et leur fantaisie, les personnalités doivent fatalement se produire, et elles le font en effet; c'est faute d'observation qu'on n'a pas su les reconnaître.

Sans doute, il s'est produit alors ce qui s'est produit de tout temps et se reproduira toujours; un véritable artiste trouvait une formule personnelle pour exprimer sa façon de comprendre la nature, et ses élèves s'empressaient d'adopter le mode nouveau; les praticiens qui ne s'élevaient pas jusqu'à la faculté de création s'appropriaient les modèles que le maître leur montrait, et de là naissaient les écoles. Ces chefs d'école sont encore inconnus pour le moyen âge, mais n'est-on pas en droit d'espérer que leurs noms sortiront un jour des paperasses poudreuses qui dorment dans nos archives?

Pour montrer qu'à défaut du nom on peut distinguer parfois le faire de quelques-uns d'entre eux, revenons aux sculptures de l'hôtel de ville de Saint-Antonin. Voici, d'une part, le groupe d'Adam et d'Ève, sculpté sur l'un des pieds-droits de la galerie, et de l'autre, les têtes de rois des chapiteaux.

Dans un cas comme dans l'autre on se sent à mille lieues des canons byzantins; pour tailler ces beaux marbres, la réalité a été souvent consultée. Mais tandis que dans le bas-relief le sculpteur

a vu les détails anatomiques du corps, dans les têtes des chapiteaux c'est l'ensemble qui a été observé. Dans le premier, l'exactitude est demeurée une espèce de fétichisme qui a donné une importance égale à un membre et à une veine, aux mille légers accidents de la peau et aux grandes masses musculaires, au grand détriment de l'ensemble et même du rôle décoratif des figures. Dans les secondes, au contraire, l'ensemble a fait passer sur les détails, et le but décoratif a fait savamment calculer l'importance optique des parties.

Ne sent-on pas qu'on est là en présence de deux artistes différents, ne voyant rien de la même manière, l'un regardant la nature en myope et l'autre l'étudiant en presbyte, l'un commençant par bien établir la pondération des masses, l'autre, au contraire, finissant un détail avant de passer au suivant, et se figurant que de leur juxtaposition doit logiquement sortir un ensemble ?

Si nous en avions le temps, nous ferions voir, sans sortir de la même ville, que dans la sculpture gothique les mêmes faits se reproduisent et se présentent parfois d'une bien plaisante manière, comme c'est le cas pour le jovial imagier qui tailla les deux têtes s'embrassant à la clef de l'arceau d'une boutique. Sa bonne humeur, alliée à une assez grande gaucherie, présente un caractère assez tranché pour pouvoir être reconnue sur plusieurs autres morceaux encore en place dans le voisinage.

L'intérieur des maisons répondait à leur extérieur. Je passe sur les curieux plafonds de bois, qui rentrent trop complètement dans le domaine du pur métier, malgré leur réelle élégance, pour m'attacher aux cheminées.

Elles sont généralement en pierre et assez simples, quoique certaines, comme celle du Musée archéologique de Montauban, soient couvertes de rinceaux et d'armoiries du plus heureux effet ; mais il en est d'autres, plus curieuses peut-être, dont le plâtre et le bois ont fait tous les frais.

Saint-Antonin en possédait deux jadis qui, heureusement, ont été décrites et dessinées par Viollet-le-Duc, car elles ont été détruites depuis.

Quoique l'une fût fort simple et que l'autre, en revanche, se parât d'une ornementation compliquée, leur décoration comportait un détail commun, fort curieux, issu de la même pensée et

dénonçant la même main; nous en empruntons la description à Viollet-le-Duc :

« Par un sentiment de pudeur, et comme si l'artiste qui exécu-
« tait cette cheminée (la première) eût craint d'en imposer, il a
« eu le soin de simuler, sur la hotte, un câble vertical et hori-
« zontal qui semble destiné à la relier, comme pour indiquer sa
« fragilité et son défaut de liaison avec la muraille. »

Sur la seconde cheminée figure aussi un câble serré par un bâton et tenu aux extrémités par deux figurines qui semblent ainsi soutenir par un effort désespéré la hotte qu'une chaîne retient à sa partie supérieure.

Viollet-le-Duc juge assez sévèrement ce système de cheminées en bois hourdé de plâtre, et au point de vue purement architectonique il peut avoir raison; avouons toutefois qu'il eût été difficile de montrer plus franchement la fragilité de ces édicules et d'en tirer avec une sorte d'effronterie naïve et joviale un plus spirituel parti que l'a fait le vieux plâtrier inconnu de Saint-Antonin.

La plupart des vieux logis gothiques de la région ont conservé quelques traces des peintures qui les recouvraient jadis. C'est encore là un sujet fort vanté, mais dont l'étude demanderait beaucoup de temps.

L'année dernière, nous eûmes l'honneur d'entretenir le Congrès des Beaux-Arts des remarquables fresques du château de Bioule, où figurent les neuf preux. En général l'ornementation peinte n'a pas une ausssi haute valeur; les lettres armoriales, les rinceaux divers et les ornements géométriques en font la plupart du temps tous les frais.

Il n'a pas encore été question de l'ornementation peinte des églises; réparons cette omission.

La plus ancienne fresque que nous connaissions dans ce genre est la *Cène*, peinte dans une salle capitulaire de l'abbaye de Moissac. Il y a bien longtemps que nous ne l'avons vue, et elle était dès lors très délabrée, ce que rendaient fort regrettable son importance particulière, sa date et la taille des figures.

Dans les bâtiments de l'abbé du même monastère, se trouvent plusieurs sujets religieux de moindre dimension, mais non moins curieux.

Nous donnerons plus tard la liste de ces fresques, mais nous ne

pouvons toutefois négliger ici la figure de saint Christophe, seul reste apparent de l'ensemble considérable des peintures dont était décorée l'église à coupoles de Saux.

Comme nous l'avons déjà dit, et malgré les difficultés de la tâche, toutes ces peintures devraient être étudiées minutieusement et reproduites par la photographie. Souvent elles n'ont pas aussi complètement disparu qu'on pourrait le croire. Celles de la chapelle du château de Bioule en sont un remarquable exemple.

Nous avons raconté l'année dernière comment, grâce à l'initiative de M. le chanoine Pottier, président de la Société archéologique, tout cet ensemble ornemental, comparable à celui de certaines chapelles italiennes, était sorti un jour tout entier de sous les couches multiples de crépi et de badigeon sous lesquelles on l'avait comme enseveli.

Revenons aux maisons particulières.

Leurs habitants constituaient l'ensemble éclairé de la population, dans des villes où la noblesse était rare et où elle ne jouissait d'autres privilèges que ceux accordés à l'ensemble des citoyens.

Partant, pas de grands seigneurs pouvant, par un mécanisme intelligent, ou simplement par amour du luxe, provoquer un mouvement artistique important. L'orfèvrerie seule était encouragée, surtout l'orfèvrerie religieuse, la seule, on peut le dire, qui, dans un semblable milieu, peut dépasser le niveau de la fabrication courante.

Malheureusement, si les inventaires d'églises regorgent de descriptions merveilleuses, bien peu de ces objets ont échappé aux pillages des guerres de religion.

Par contre, il serait possible de faire une longue liste de noms d'orfèvres, pour Montauban et Saint-Antonin tout au moins, ce qui peut présenter quelque utilité et quelque intérêt, surtout lorsqu'il est possible de rapprocher un de ces noms d'un objet connu, comme c'est le cas pour la châsse des saints Innocents, découverte et décrite par M. le chanoine Pottier, et que son inventeur lui-même a présentée au Congrès des Sociétés savantes à la Sorbonne en 1883.

C'est une œuvre du quatorzième siècle, assez grossière comme art, ayant la forme d'un coffret avec toit prismatique, en bois de chêne, recouvert de plaques en cuivre doré « gravées au burin

en traits chevronnés » ; elle provient, paraît-il, de l'abbaye du Mas-Grenier.

Les scènes gravées ont trait au Massacre des Innocents, et l'inscription est ainsi conçue : + AISO.SO.LAS.RELIQVIAS DE : S ICNO S : SENS. (Ce sont les reliques des saints Innocents.) La plaque portant ces mots, s'étant détachée par hasard, a montré gravée au trait l'inscription suivante : *Aqueste vaysel fitz far lo senhor en P. Barrau l'an MCCCLVII. Amyhac.*

« Ce vaisseau fit faire le seigneur messire P. Barrau, l'an 1357.
« Amyhac. » Cet Amyhac « était sans doute un orfèvre de notre « région, peut-être de l'École toulousaine, comme l'indiquerait « l'emploi de la langue romane, encore d'un usage général dans « le Midi au milieu du quatorzième siècle ».

Auprès des orfèvres se placeront les imagiers, les sculpteurs de retables et de statues; malheureusement, ici encore, le champ reste libre pour les recherches, c'est-à-dire qu'il n'a pas été exploité.

M. Charles Dumas, de Rauly, a publié en 1886, dans son précieux mémoire sur l'*État somptuaire de la bourgeoisie et de la petite noblesse du treizième au seizième siècle,* un acte fort intéressant sur la réception d'un retable par les chanoines de la cathédrale de Montauban; en voici l'analyse telle qu'elle est donnée dans ce travail : « Le 28 octobre 1407, dans l'église cathédrale, les « religieux assemblés reçoivent un retable en bois qu'ils font « placer dans la chapelle de Sainte-Marie. L'acte porte qu'il repré- « sentait « historias de advenimento et passione Domini Nostri « Jhu. Christi. »

« Il y est relaté que le Rév. P. en Dieu, le seigneur Hélie de « Jacques, jadis prieur de Langabbe-Guissard et présentement « abbé de Montaulieu, avait chargé *Martial de Fos,* peintre de « Toulouse, de décorer la susdite chapelle pour le prix de cent « francs d'or, et que *Jean de Portal,* imagier (ymaginator), s'était « porté caution. De Fos, dit l'acte, commença son travail, puis « quitta sa patrie. La caution se chargea alors de faire ledit retable, « dont l'acte nous raconte la réception. »

Il n'a pas été conservé, à notre connaissance, de retable remontant à cette époque, les guerres du seizième siècle ayant tout anéanti; mais les deux coffrets peints et dorés du trésor de l'église

de Montpezat peuvent nous donner une idée des pertes que nous avons faites.

Ce sont de petites boites, d'une trentaine de centimètres de longueur, sur dix-huit de large et vingt de haut, surmontées d'un couvercle légèrement bombé comme celui d'une malle.

Sur la paroi antérieure du premier, une dame vêtue d'une robe à queue traînante d'une longueur démesurée, avec fourrures et ornements divers, coiffée d'un hennin à double corne, d'une main retient les plis de sa robe et de l'autre tend une coupe campanulée à un jeune homme placé en face d'elle.

Ce personnage a le poing gauche sur la hanche et tient à la main droite une longue banderole qui va rejoindre la main droite de la dame et qui portait sans doute une devise.

Il est vêtu d'une longue casaque tombant à mi-jambes et coiffé d'une toque. Le fond est formé de rinceaux assez lourds, peints en rouge sur champ doré et gaufré à petits losanges. Sur le côté opposé figure le monogramme JHC. S. élégamment combiné sur un champ pareil au précédent. L'un des petits côtés présente une dame plus simplement vêtue que la première et coiffée d'un bonnet moins élevé ; sur le second petit côté est un jongleur lançant des boules. Sur le couvercle enfin, une dame et un ménestrel jouant de la harpe. Le costume de cette dame est assez semblable à celui de la première, mais il est plus riche et présente des détails fort intéressants pour l'histoire du costume.

Le second coffret nous semble un peu plus moderne, quelques détails de costume pouvant le faire attribuer au règne de Charles VIII. Nous ne le décrirons pas, faute de place.

Considérant ces deux précieux objets dans leur ensemble, nous serions assez disposé à y voir une copie, ou pour mieux dire une adaptation de l'ornementation des *cassoni* italiens, exécutée par un artiste local. Les détails sont italiens, comme le double hennin qui figure, par exemple, sur le beau coffre en bois gravé (souvent reproduit par les gravures) de M. Carrand, mais ils sont mêlés d'autres détails incontestablement français, et le tout présente une certaine gaucherie, une lourdeur toute spéciale, quoique non déplaisante, et qui sont à cent lieues de ce qu'on pourrait attendre d'un artiste italien.

Le trésor de l'église de Montpezat est sans nul doute le plus inté-

ressant de la région. Indépendamment des coffrets dont nous venons de parler, il renferme un grand nombre d'objets d'orfèvrerie de la plus haute valeur; mais ce qui parmi toutes ces richesses nous semble présenter le plus grand intérêt artistique, c'est un curieux sac à reliques, ou plus exactement une escarcelle du quatorzième siècle, couverte d'une remarquable broderie à l'aiguille, or et soie sur toile, d'une conservation admirable.

Les sujets représentés sont les travaux du mois : en janvier, un convive à double face, soit pour représenter l'année qui commence et celle qui finit, soit pour symboliser le double appétit qu'il faut avoir par les basses températures hiémales; en février, un personnage qui se chauffe, un écran à la main; en mars, un vigneron taillant une souche; en avril, une jeune fille tenant des fleurs; en mai, un fauconnier à cheval; en juin, la fauchaison; en juillet, la moisson, etc.; tout cela traité avec beaucoup de verve et de naturel.

Malgré ses dimensions considérables, nous ne nous arrêterons pas aussi longuement sur la belle tapisserie du chœur de la même église, car son importance l'a rendue le sujet d'études nombreuses, parmi lesquelles nous mentionnerons en première ligne celle que M. Devals publia jadis dans les *Annales archéologiques* de Didron. M. le chanoine Pottier, d'ailleurs, prépare une grande monographie de cette tapisserie, monographie qui, nous avons le droit de le dire, sera doublement précieuse par l'intérêt du texte historique et descriptif et par les reproductions photographiques qui permettront enfin d'apprécier pleinement ce remarquable spécimen de l'art du tapissier à la fin du quinzième siècle.

La région montalbanaise a-t-elle possédé des ateliers de tapisseries? On pourrait le supposer d'après le fait suivant qu'a découvert M. Dumas de Rauly.

Le 10 novembre 1499, l'abbé de Belleperche, Jean de Cardaillac, traitait, à la grange abbatiale de Saint-André, avec un certain Robin Bondifflard, « *tapiserium de Garganvillar* ». Il engageait ledit tapissier à son service pour toutes les tapisseries qu'il désirerait « *sibi dando panna parisiensia cayrada* ». De qua tapissaria, ajoute l'acte, dictus Bondifflard « nihil furnire tenebitur nisi tenturare filum ». On devra tout lui procurer, à l'exception du « *pers* »; et le tout devra être « de la plus gaya verdura ».

Revenons un instant aux tentures de Montpezat pour nommer celui qui les avait commandées ; c'était Jean Després, évêque de Montauban, dont elles portent les armoiries et qui les avait données à son église cathédrale.

Son prédécesseur, Jean d'Auriole, s'était montré d'une munificence insigne pour la même église : vases sacrés, reliquaires, manuscrits précieux ; c'étaient sans cesse de nouveaux dons ; mais les plus précieux étaient sans doute les objets de bronze dont nous allons emprunter la description aux vieux annalistes de la cité.

Il convient pourtant de dire, avant, que l'Art des bronzes semble avoir toujours été fort en honneur dans la région ; nous en trouverions les preuves non seulement dans les anciens inventaires et dans les chroniques, mais surtout dans les objets qui subsistent encore, vieux poids municipaux, cloches, etc.

Parmi ces dernières, celle de Moissac, détruite en 1845, était certainement la plus intéressante qui existât en France. De nombreux auteurs l'ont décrite, entre autres Viollet-le-Duc et Sauvageot. Rappelons pourtant l'inscription qui faisait connaître sa date et le nom de son auteur :

SALVE REGINA MISERICORDIÆ. ANNO DOMINI MILLESIMO.CC°.LXX. Tercio. GAVFRIDVS ME FECIT ET SOCIOS MEOS. PAVLVS VOCOR.

Malgré son importance exceptionnelle, la cloche de Moissac serait bien vite reléguée au second plan par les belles œuvres de bronze dont Jean d'Auriole orna sa cathédrale.

« Il y avait devant le chœur, dit Lebret, un grand chandelier de « cuivre en forme de pyramide, appelé *chandelier des ténèbres* « ou des funérailles des évêques ; il pesait deux mille livres, tant « il était massif, gros et épais de pied, de jambe et de soubasse- « ment », comme parle Ruel. « Il y en avait un autre de même « métal dans le chœur, qui de ses branches entourait le grand « autel et servait à mettre quantité de cierges aux jours solennels.

« Le pupitre de l'Évangile était aussi de cuivre et représentait « un griffon sous lequel était un lion reposant sur un large sou- « bassement ; auprès de celui-ci était le tombeau de Jean Després, « tout en cuivre mêlé de fonte. — Le siège de l'évêque, qui était « au bout des stalles des chanoines, avait un grand Ange de cuivre

« qui soutenait son dais; chaque porte du chœur avait aussi le sien
« qui en ornait le dessus, la clôture du chœur était de fer, avec
« une frise qui soutenait les armes de Jean d'Auriole, entremêlées
« de fleurs de lys, et bordant tout le tour du chœur de trois en
« trois pieds..... »

De ces merveilles, hélas! il ne reste plus rien aujourd'hui, elles ont disparu pendant le siècle entier de guerre civile qui se déchaîna sur la région et dont Montauban fut le grand foyer invaincu et terrible.

Elle serait bien longue, la liste des pertes irréparables que l'Art fit pendant cette guerre fratricide qui tint si constamment les corps sous le harnais et les esprits sous le joug de la discorde, que ces cent années s'écoulèrent sans qu'un seul monument, une seule œuvre durable pussent se produire.

Et pourtant cette époque était par excellence celle de l'Art, celle de la grande floraison intellectuelle qui entraîna l'Europe vers des destinées nouvelles; mais dans le bas Quercy, la guerre eut un tel caractère de permanence et d'atrocité qu'elle ne laissa pas un instant de répit à la surtension des esprits pour diriger son grand élan vers les choses de l'Art.

Et quand cette fièvre se fut enfin calmée par la lassitude, quand les passions se furent rongées elles-mêmes et que la main de fer de Richelieu eut étendu le manteau du calme sur toutes ces fureurs, l'épuisement des esprits fut si grand que l'Art ne put pas profiter de la paix; ce ne furent que des conceptions lourdes et lymphatiques, privées de tout élan et de tout nerf, qui virent alors le jour.

Il est bon de noter toutefois dans le courant général de banalité la tendance vers un art particulier qui se manifesta alors sous l'influence des idées huguenotes, et ce fut même, si nous ne faisons erreur, le seul essai vers un Art protestant français qui paraisse avoir été tenté. Assez généralement, en effet, on utilisait pour les temples d'anciennes églises — ce qui avait été le cas pour Saint-Jacques de Montauban — ou même des édifices plus modestes, comme la fameuse grange de Vassy. Le temple de Charenton n'était qu'une sorte de bourse sans caractère bien accusé, tandis qu'à Montauban se dessinait comme un embryon d'architecture spéciale. Le *Temple neuf* et l'*Hôtel de ville,* si savamment reconstitués par M. de France, en furent les créations les plus caractéristiques, avec leurs

colonnes extérieures supportant de grandes coupoles bulbeuses, directement inspirées de certains modèles hollandais.

C'est Pierre de Belleville, architecte d'origine toulousaine, établi à Montauban, qui semble avoir été l'inventeur de ce genre particulier. Il n'était pas exempt d'un réel mérite, et les galeries de la *place des Couvertes*, malgré leur grande simplicité, lui font le plus grand honneur par les pittoresques dispositions que l'œil y découvre suivant le point de vue.

Ces galeries se présentent, au dehors, par des arcs surmontés de frontons horizontaux supportés et séparés par des pilastres continuant les piliers, dont la brique a fourni toute la matière et où elle a été employée d'une façon aussi judicieuse que décorative.

Ces arcs particuliers ont joui pendant longtemps d'une vogue incroyable dans toute la région ; on les retrouve partout, autour de places publiques, comme à Nègrepelisse ; dans certains cloîtres, comme aux Récollets de Caussade, et dans quelques habitations particulières, soit comme porte d'entrée, soit comme arceau de galeries ; on les rencontre même jusque dans les cheminées de campagne — le plus remarquable exemple est probablement celui de la maison paternelle de l'auteur de ces lignes — où les mêmes éléments décoratifs reparaissent, variés seulement par la nature géométrique de l'arc employé.

Après cette période, l'Art ne présente plus de caractères particuliers dans la région montalbanaise, qui suit en cela l'exemple du Midi entier, à de rares exceptions près.

L'ère romane fut l'apogée ; puis tout semble être allé en déclinant, en s'amoindrissant, jusqu'au dix-huitième siècle, malgré les deux épisodes de la guerre de Cent ans et des guerres de religion qui, galvanisant les esprits, leur redonnèrent momentanément quelque vigueur et quelque originalité.

Pour continuer cette rapide revue jusqu'à l'aube de ce siècle, nous n'aurions plus à enregistrer que des essais bien pâles, que des édifices vulgaires, décalques de Vignole exécutés par de Cotte ; puis quelques hommes d'élite jouant au Mécène provincial, évêques, comme Pierre de Bertier, qui fit élever l'hôtel de ville actuel ; intendants, comme Foucault, qui patronna R. de La Fage, dont il fit quelque temps son valet de chambre ; financiers enfin, comme M. de Bergeret, le fantasque ami de Frago-

nard, qui implanta toutes les grâces et toutes les espiègleries du dix-huitième siècle dans les graves murailles du château des comtes de Turenne, à Nègrepelisse. Il nous resterait à parler encore de quelques pâles artistes, comme Valette Penot, Parizot, Ingres père, et à retracer après M. Ed. Forestié l'*Histoire des faïenceries d'Ardus et de Montauban*..... et le tableau se terminerait à l'aube du dix-neuvième siècle par les débuts glorieux de Jean, Auguste, Dominique, Ingres, l'auteur du *Vœu de Louis XIII* et de l'*Apothéose d'Homère*.

Jules Momméja,
De la Société archéologique de Tarn-et-Garonne, à Montauban.

Monteils, 14 mars 1890[1].

XXXV

JEAN LACOUR, PEINTRE MENDOIS

Dans un article sur les peintures décoratives de l'ancien palais épiscopal de Mende, depuis hôtel de la préfecture, œuvre du peintre Bénard, je mentionnais un autre artiste qui avait complété la décoration de ce vaste édifice [2]. Ce peintre était un enfant de Mende : Jean Lacour. Il était né vers l'année 1637 [3], fils de Claude Lacour, charpentier, et de Anne Béraud, son épouse.

[1] Il entrait dans notre pensée de faire suivre ces pages de nombreuses pièces justificatives. En y réfléchissant, nous avons cru préférable de n'en rien faire, pour ne pas enlever à ce travail son caractère de cadre général, d'aide-mémoire de ce qui a été déjà fait, et d'indicateur de ce qui reste à faire. Beaucoup de ces pièces, d'ailleurs, présentent une telle importance que c'eût été les déprecier que de les noyer dans la masse des faits passés en revue, sans les accompagner des commentaires qu'elles méritent et les comparer aux documents analogues.

Quant aux références courantes, nous n'avons pas jugé nécessaire de les indiquer ; il suffira de se reporter au mémoire ou au monument indiqué, que l'on retrouvera aisément dans les tables du *Bulletin de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne*, notre source presque unique.

[2] Volume de la onzième session (1887) des *Sociétés des Beaux-Arts des départements*, page 371.

[3] L'acte de décès de Lacour en 1721 lui donne quatre-vingt-quatre ans ; tou-

Dans un acte de l'année 1665, Jean Lacour figure comme témoin et prend la qualité de praticien. Mais neuf ans après, dans son contrat de mariage avec Catherine Galière, il signe : Lacour, peintre.

Il fut lui-même son maître dans l'art de la peinture. Son goût prononcé pour le dessin, son aptitude, lui firent faire de rapides progrès; il dut peut-être aussi profiter des leçons de Bénard, l'auteur des nombreuses toiles qui décoraient une vaste galerie de l'évêché.

Les débuts connus du peintre mendois furent modestes. Le 26 janvier 1667, les bailles de la confrérie de Saint-Éloi, établie dans l'église des Cordeliers, à Mende, donnent « a prix fait à faire « à neuf l'estendard ou bannière de ladite confrérie, de la mesme « grandeur et peinture que celle qu'ils luy ont baillée, qui est « l'ancienne, moyennant le prix et somme de vingt livres ».

L'année suivante, l'évêque charge Lacour de lui peindre un tableau pour sa chapelle privée. Bientôt après il fournit au prélat deux autres toiles, l'une représentant saint Charles, et l'autre saint François de Sales, pour être placées en regard dans l'alcôve de la chambre épiscopale. Mgr de Piencourt avait, on le voit, apprécié le modeste artiste. Aussi le choisit-il pour achever la décoration de divers appartements de l'évêché [1]. Il fut chargé des nombreuses peintures du dôme qui couronnait le grand escalier d'honneur. Le principal sujet était l'*Assomption de la Vierge*. Malheureusement l'ensemble de ces peintures avait subi dans la suite de nombreuses dégradations. L'architecte départemental, M. Tourrette, en 1859, disait dans son rapport : « Permettez-moi, Monsieur le Préfet, d'exprimer le vœu qu'une restauration habile et intelligente puisse bientôt faire ressortir le mérite incontestable du peintre Lacour et en assurer la conservation. Cette voussure, ajoutait-il, sera en effet un des motifs les plus riches et les plus intéressants de la décoration intérieure de l'hôtel de la préfecture [2]. »

Outre l'*Assomption de la Vierge*, Lacour avait peint divers autres sujets, parmi lesquels un lac, sur lequel voguait une barque : une femme tenait les rames. La barque était dirigée vers un rocher, sur lequel on remarque une pièce de canon entourée de flammes.

tefois son contrat de mariage du 3 février 1674 lui donne vingt-neuf ans, ce qui porterait l'époque de sa naissance vers l'année 1645. (G G. 21 et 41.)

[1] Archives départementales, série G. Comptabilité de l'évêché.

[2] *Notice sur l'ancien palais des évêques du Gévaudan*. Mende, 1859.

Au-dessus, une bouche de four d'où sortent aussi des flammes. Plus haut, un ange, le bras gauche tendu ; enfin, au pied du rocher, un homme nu et enchaîné.

Une autre peinture représente un atelier de forgeron : une enclume est placée au milieu de la pièce; un personnage tient un marteau; un autre individu tient un marteau de la main droite et une barre de fer de la main gauche; un troisième tient un marteau des deux mains, prêt à frapper sur le fer.

Ailleurs, c'est un personnage couronné de feuilles de vigne; il tient d'une main une coupe, et de l'autre une fleur; un autre personnage lui verse à boire.

L'artiste a aussi représenté un naufrage en mer, l'incendie du navire. Un naufragé se sauve à la nage, mais son compagnon périt dans les flots.

Dans une autre partie du dôme on voit une femme couchée avec son jeune enfant. Plus haut, les armoiries de l'évêque Mgr de Piencourt [1].

On devait aussi à Lacour la décoration d'une des chambres d'honneur du palais épiscopal. Apollon était représenté traîné sur un char de vermeil par des chevaux blancs. L'Aurore occupait la partie antérieure du tableau et précédait le char. Le dieu était entouré des Heures.

Dans la voussure : quatre sujets peints sur fond d'or, savoir : 1° Phaéton demande à Apollon la faveur de conduire son char; 2° Phaéton prend les rênes et se prépare à monter sur le char; 3° plus loin, on le voit entraîné par les chevaux et précipité dans l'Éridan ; 4° enfin, le dernier sujet représente les nymphes du fleuve lui rendant les honneurs funèbres.

On devait encore à Lacour un tableau gracieux, *le Jour chassant la Nuit*.

Toutes ces peintures, ainsi que celles de Bénard, devinrent la proie des flammes lors de l'incendie de la préfecture, le 20 mai 1887. Il ne reste même plus aujourd'hui le moindre vestige de l'ancien palais épiscopal : les nouvelles constructions de l'hôtel de la préfecture en occupent la place.

[1] Les détériorations du dôme ne m'avaient pas permis de reconnaître deux autres sujets que Lacour avait représentés. La peinture était presque effacée.

Lacour remplit une longue et honorable carrière. Sans ambition, il resta dans sa ville chérie de Mende. En 1688, il exécuta le portrait de l'évêque que ce prélat voulait offrir à sa nièce. En 1692, il peignit deux tableaux destinés à orner le maître-autel de la cathédrale; il décora les églises de Badaroux et de Saint-Bauzile. L'année suivante, il fit un tableau pour l'église de Sainte-Eulalie, un devant d'autel pour celle de Balsièges, une toile analogue pour Saint-Alban et trois paysages pour l'évêché. Il décora ensuite divers appartements du château de Chanac, résidence d'été des évêques de Mende [1].

Notre artiste peignit les armoiries de Mgr de Piencourt, destinées à figurer aux honneurs funèbres rendus à l'illustre prélat, décédé en 1707.

Lacour fit son testament le 28 avril 1720. Dans cet acte il déclare léguer à la confrérie des pénitents de Mende « tout ce qu'elle lui doit suivant ses arrêtés de compte, et pour d'autres tableaux ou travail qu'il a fourni à leur chapelle [2] ».

Notre modeste peintre mourut le 12 février 1721. Il laissa deux filles, Marguerite et Françoise Lacour [3].

F. André,
Archiviste, correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts, à Mende.

[1] Archives départementales, série G. Comptabilité.

[2] Acte reçu par Me Bonnefille, notaire.

[3] Les tableaux dus au pinceau de ce peintre et qui ont été la proie des flammes lors de l'incendie de la préfecture étaient appréciés des connaisseurs. M. Tourette, ancien architecte du département, dans sa *Notice sur l'ancien palais episcopal des évêques de Mende,* déclare que ces peintures ont un mérite incontestable, au moins quant à la composition.

Lacour donnait un fini délicat à ses travaux; il imitait scrupuleusement ses modèles, mais il ne créait pas. S'il avait signé ses tableaux, il aurait mis Lacour *pinxit*, mais non Lacour *inventor pinxit*.

Je ne puis rien ajouter à la notice sur le peintre mendois Lacour. Il est certain que plusieurs tableaux dont il décora diverses églises et chapelles du diocèse existent encore. J'ai vérifié ceux de la cathédrale, de la chapelle des Pénitents, etc.; mais ils ne portent aucune signature. Dans le doute, je dois m'abstenir.

XXXVI

PRIX FAIT DES TAPISSERIES DE LA CATHÉDRALE DE MENDE
(1706)

La cathédrale de Mende, grâce aux libéralités du pape Urbain V, possédait autrefois de magnifiques tapisseries, des ornements précieux et des objets d'art de grand prix. Ces trésors disparurent au seizième siècle, pendant les guerres de religion.

Aujourd'hui, la cathédrale possède de belles tapisseries d'Aubusson, dues à la générosité de l'évêque Mgr de Piencourt.

Voici la copie textuelle de l'acte de prix fait :

« A esté convenu de ce qui ensuit, entre messire François Placide de Baudry de Piencourt, evesque et seigneur de Mende, comte de Gévandan, et Me Antoine Barjon, marchand de la ville d'Aubusson, en la Marche, scavoir, de la part dudit sieur Barjon, qu'il promet et soblige de faire fabriquer, en la manufacture de ladite ville d'Aubusson, huict pièces de tapisserie estain, la chaine à trois broches du dessein, hauteur et aulnage cy-apprès :

« La première pièce représentant la *Nativité de la Sainte Vierge ;*

« La seconde, la *Présentation au temple ;*

« La troisiesme, l'*Annonciation ;*

« La quatriesme, la *Visite à sainte Élyzabeth ;*

« La cinquiesme, la *Naissance de Jésus-Christ ;*

« La sixiesme, l'*Adoration des roys mages ;*

« La septiesme, la *Purification au temple ;*

« La huictiesme et dernière pièce, l'*Assomption glorieuse de la Sainte Vierge.*

« Les bordures desdites pièces seront au moins d'une demy aulne de largeur avec les quadres et guillochis, et seront placez au millieu de la bordure d'en haut les armes dudict seigneur évesque ; au millieu de celle d'en bas son chiffre ; aux quattre coins desdictes bordures des quartouches ; dans les deux d'en hault, le chiffre de

Jesus-Christ; dans les deux d'en bas, le chiffre de Marie, et dans les bordures des costez il y aura dans le millieu de chacune une cartouche embélie d'un solleil rayonnant sur un rocher.

« A l'egard du dessein des susdites pièces, il sera fait le plus beau et le plus régulier qu'il se pourra. Les personnages seront à demy corps et plus, à cause de la grande hauteur, et il y aura des paisages et lointins dans chacune desdites pièces, qui seront de quatre aulnes de hauteur, dont six de cinq aulnes et demye chacune, et deux autres de cinq aulnes deux tiers, aussy chacune de tour ou de longueur.

« Lesquelles dittes pièces, bien et duement fabriquées de bonnes laines estain, de bonnes couleurs, bien dégraissées, et surplus rehaussées, suivant la qualité de ladite tapisserie, de soyes, charons et costimes (*sic*), sans aucun meslange de fleurets; ledit sieur Barjon sera teuu de les deslivrer à la personne qui sera commise ou qui viendra à Aubusson de la part dudit seigneur évesque, par tout le mois d'avril mil sept centz sept. Sous cette condition neantmoins que ou il ne les délivreroit dans ledit tems, ledit seigneur ne pourra prétendre ny demander aucuns dommages et interests, ny refuser la délivrance et reception de ladite tapisserie ny le payement du restant du prix d'icelle; bien entendu pourtant qu'elle sera délivrée dans les six mois suivants, pour tout délay, à peine de tous dommages et interestz.

« Et de la part dudict seigneur évesque, qu'il payra audict sieur Barjon ladicte tapisserie à raison de trente trois livres l'aulne quarrée de Paris, et l'augmentation d'aulnage, s'il y en a, sur les mesures susdictes, jusqu'à concurrence d'une aulne quarrée seulement; et en oultre les frais d'embalage et voiture jusqu'à Mende, et ceux du voyage dudict Barjon ou de celuy qui sera envoyé de sa part pour délivrer et mettre en place lesdictes pièces; et encore les frais du retour au cas que ledict seigneur évesque souhaitte et ordonne ledict voyage. Et que sur le prix cy dessus convenu, il sera payé comptant audict sieur Barjon, par forme d'arres et avance, la somme de trois mil livres, et à la feste de Noel prochaine, celle de quinze centz livres, et le restant du prix auquel se trouvera monter ladicte tapisserie, au jour de la délivrance d'icelle.

« Nous, signez, messire Nicolas Renauld de la Rocheaymon, chevalier, seigneur de la Rocheaymon, Tosny, Mainsac et autres

places, chargé de la procuration speciallc d'illustrissime et reverendissime seigneur, messire François-Placide de Baudry de Piencourt, évesque et seigneur de la ville de Mende, comte de Gévaudan, et conseiller du Roy en ses conseils, en datte du second de ce mois, reçeüe par Laurens, notaire royal audict Mende; ladicte procuration demeurant en original entre les mains de moy, seigneur de la Rocheaymon; et Antoine Barjon, marchand, de la ville d'Aubusson, apprez avoir pris communication du marché et police cy dessus et des autres parts, l'avons approuvée, aggréée et consentie en toutes ses clauses et conditions, et avons promis de l'exécuter chacun en droit soy, à peine de tous dépens, dommages et interests. Et en exécution dudict marché et police, moy Barjon, reconnois avoir receu presentement et comptant de mondict seigneur évesque de Mende, par les mains de Me Michel des Mesliers, chanoine de Mende, et secrétaire de mondict seigneur, la somme de trois mil livres, dont quittance.

« Fait double, à Aubusson, soubz seings privez, le dixiesme avril mil sept centz six.

« Out signé :

« LA ROCHEAYMON, A. BARJON. »

Pour copie conforme :
Ferd. ANDRÉ.

(Archives départementales de la Lozère, G. 699.)

Le généreux donateur des tapisseries d'Aubusson, Mgr de Piencourt, mourut avant l'arrivée de ces beaux tissus destinés à la cathédrale de sa ville épiscopale. La mort du prélat eut lieu le 17 novembre 1707. Les tapisseries étaient parvenues d'Aubusson à Clermont-Ferrand. De cette ville elles furent envoyées à Mende, où elles arrivèrent vers le milieu du mois de décembre suivant.

L'hôpital de Mende, héritier de l'évêque défunt, paya au muletier chargé de ce transport les frais d'envoi.

La quittance est conçue en ces termes :

« J'ai receu de MM. les directeurs de l'hôpital de Mende la somme de 39 livres 7 sols pour le port et voiture, de Clermont à Mende, de six ballots, en tout contenant huit pièces de tapisserie d'Aubusson, que feu Mgr de Mende avait fait faire pour son église cathédrale, y compris deux *ruelz?* de toile pour servir à ladite

tapisserie ; le tout pesant sept quintaux 87 livres. De laquelle somme je tiens quitte lesdits sieurs directeurs et tous autres.

« Fait à Mende, ce 14e décembre 1707.

« Et 9 sols pour le poids du Roy.

« *Signé :* Jean SALVAN. »

Nous estimons utile de joindre aux documents qui précèdent quelques lignes de description des tapisseries dont il vient d'être parlé.

Les tapisseries de la cathédrale de Mende, sorties des manufactures d'Aubusson, mesurent 5 mètres de largeur et 3m,38 de hauteur. Un encadrement de 0m,60 règne tout autour de chaque pièce. Dans cet encadrement on voit en haut les armes de l'évêque, Mgr de Piencourt, surmontées d'une couronne de comte. Aux angles, les lettres I. H. S. (Jésus). Dans la bordure, en bas des tapis et à chaque angle, les lettres M A entrelacées. Au milieu de la bordure, les lettres initiales des noms et prénoms du prélat (François-Placide de Baudri de Piencourt). Dans la bordure des côtés du tapis, les armes de la ville de Mende : M gothique surmonté d'un soleil. Cet encadrement est orné de guirlandes de fleurs, de raisins, etc. Les couleurs verte et jaune dominent.

Le poids de chaque pièce est de 50 kilogrammes environ.

Ces tapisseries sont assez bien conservées. Elles sont roulées et reposent sur une haute étagère pratiquée dans le petit clocher de la cathédrale. Une fois seulement dans l'année, deux de ces pièces sont déroulées et tendues à la porte de la cathédrale pour cacher la nudité du mur. La procession de la Fête-Dieu terminée, les deux pièces de tapisserie sont de nouveau roulées et attendent l'année suivante pour servir à la même destination.

I

La Nativité de la Sainte Vierge.

Les personnages sont de grandeur moyenne (1m,60). A gauche, le temple. Le grand prêtre revêtu de ses ornements, la mitre sur la tête. Saint Joachim et sainte Anne lui présentent la Vierge. Une femme porte une cage. A gauche du grand prêtre, un lévite qui tient un livre ouvert. Des cierges allumés reposent sur des candé-

labres. Plus à gauche, trois personnages assistent à la cérémonie. Des paysages à droite du tapis occupent environ un tiers du tableau.

2

La Présentation au temple.

A gauche, le grand prêtre tend les bras à la Sainte Vierge accompagnée de saint Joachim, de sainte Anne et d'une autre personne. Derrière le grand prêtre deux lévites, l'un desquels tient un livre ouvert. A leurs pieds quatre personnages, dont deux enfants. Un paysage (bosquet) occupe à droite la moitié du tapis.

3

L'Annonciation.

A droite, la Sainte Vierge à genoux, le bras droit appuyé sur un prie-Dieu, sur lequel on voit un livre ouvert. L'ange Gabriel tient un lis. Au-dessus de cet ange, le Père Éternel entouré de plusieurs anges. Une colombe plane sur la tête de la Sainte Vierge. A gauche du tableau, on voit un lit avec rideaux ; à côté, se déroule un paysage.

4

La Visite de sainte Élisabeth.

La Sainte Vierge et sainte Élisabeth sont debout et s'embrassent.

5

La Naissance de Jésus-Christ.

La Sainte Vierge est debout, les bras croisés sur la poitrine. L'Enfant Jésus est couché dans la crèche ; à côté, le bœuf et l'âne. Une femme porte une corbeille de fruits sur sa tête. Saint Joseph est debout à côté de la Sainte Vierge. Deux bergers sont à genoux, un troisième porte, attaché derrière le dos, un instrument de musique (une musette?) ; auprès des bergers, une femme ayant une cruche sur la tête. Dans le lointain, on aperçoit trois personnages regardant un ange. A droite du tableau, un paysage ou bosquet.

6

L'Adoration des rois mages.

La Sainte Vierge tient l'Enfant Jésus sur ses genoux. A droite, la crèche avec le bœuf et l'âne. Saint Joseph montre aux rois mages l'Enfant Jésus. Quatre pages suivent les rois et leur soutiennent leur robe traînante. Deux soldats armés de piques accompagnent les illustres visiteurs. Un paysage, au milieu duquel on voit une cascade, complète le tableau.

7

Le septième rouleau, que l'acte de prix fait désigne comme devant représenter la *Purification au temple*, ne donne point ce sujet, mais plutôt la fuite en Égypte, ou peut-être encore le départ de Jésus-Christ pour aller annoncer l'Évangile.

Deux personnages, dont l'un paraît être Jésus-Christ, s'embrassent; deux femmes en font de même. Un âne, à côté, paraît attendre le moment du départ.

8

L'Assomption de la Sainte Vierge.

De chaque côté du tapis se trouve un paysage (arbres, bosquets). Au milieu du tableau les apôtres, les uns à genoux, les autres debout, contemplent le tombeau rempli de fleurs. Les clefs de saint Pierre sont à terre, et à côté deux livres.

Au-dessus du tombeau, on voit la Sainte Vierge s'élever radieuse vers les cieux; deux anges la soutiennent. De nombreux anges forment comme un cercle autour de la Vierge.

F. ANDRÉ,
Archiviste, correspondant du Comité des Sociétés
des Beaux-Arts, à Mende.

XXXVII

LES ARTISTES ANGOUMOISINS

DEPUIS LA RENAISSANCE JUSQU'A LA FIN DU DIX-HUITIÈME SIÈCLE

Au chapitre des hommes célèbres ou distingués dont s'honore notre province, le nom d'un seul artiste est inscrit, mais en caractères singulièrement écourtés. Le « doulx et bénin pays d'Angoulmoys[1] » a-t-il donc été fermé à tous ceux qui cultivèrent les Beaux-Arts, et nos pères se sont-ils montrés envers eux comme des statues d'Israël?

Le seizième siècle, qui subit l'impulsion de François Ier et de la princesse Marguerite d'Angoulême, a dû compter des compatriotes du « roy-chevalier » parmi les « paintres » et les « maistres ymaginiers » qui furent, à cette époque, les décorateurs ordinaires des habitations seigneuriales.

Mais que reste-t-il, en Charente, de ces ouvrages originaux souventes fois merveilleux? — Bien peu de chose, hélas! Les noms mêmes de leurs auteurs sont inconnus et le seront longtemps encore, jusqu'au jour où le dépouillement des archives françaises éclairera les points ténébreux de notre histoire artistique.

C'est au statuaire JACQUES que revient la première place dans le livre d'or des artistes angoumoisins.

Blaise de Vigenère et le Jésuite Boulenger, au seizième siècle et au dix-septième siècle, en ont parlé avec enthousiasme; plusieurs de nos contemporains lui ont consacré des notices très intéressantes, mais où, malheureusement, les dires de Vigenère et les commentaires du Père Boulenger tiennent lieu de renseignements nouveaux et probants sur tous les points relatifs à ce sculpteur légendaire.

Les matériaux me manquant, je ne puis esquisser une biographie de ce fameux « maistre Jacques, natif d'Angoulesme, qui, l'an 1550,

[1] Lettres patentes de François Ier (Amboise, décembre 1516) conférant droit d'Université à « sa ville et cité d'Engoulesme ».

« s'osa bien parangonner à Michel-Ange pour le modèle de l'image
« de sainct Pierre, à Rome, et, de faict, l'emporta lors par dessus
« luy au jugement de tous les maistres, mesme Italiens... Et de
« luy encore sont ces trois grandes figures de cire noire au
« naturel, gardées pour un très excellent joyau en la Librairie
« du Vatican, dont l'une monstre l'homme vif, l'autre comme
« s'il étoit escorché, les muscles, nerfs, veines, artères et fibres,
« et la troisiesme est un *skeletos*, qui n'a que les ossemens avec
« les tendons qui les tient et accouplent ensemble. Plus un
« Automne de marbre qu'on peult voir en la Grotte de Meudon,
« si au moins il y est encore, car je l'y ai veu autres fois, ayant
« esté faict à Rome, aultant prisé que nulle aultre statue mo-
« derne[1]. »

Ces paroles de Vigenère, comme l'observait Eusèbe Castaigne[2], paraissent être la source où ont puisé le petit nombre des auteurs qui ont parlé de Jacques d'Angoulême, sans en excepter Jules-César Boulenger, qui cependant nous dit avoir vu, lui aussi, la statue de l'Automne dans la grotte du château de Meudon[3].

En plus des ouvrages de Jacques d'Angoulême mentionnés ci-dessus, on lui attribue un bas-relief (*Cavaliers de l'Apocalypse*) qui décore le tombeau de Jean de Langeac, dans la cathédrale de Limoges.

Voilà, en résumé, les titres de Jacques à l'admiration de son pays natal, du pays d'Angoumois.

Ce n'est pas sans raisons que je précise, car malgré le nom de la ville d'Angoulême qui se trouve partout accompagner son nom patronymique, ce sculpteur nous a été disputé par la ville de Reims : M. Louis Paris a publié dans son *Remensiana* une notice sur les sculpteurs Jacques, Rémois; il y raconte « qu'à son retour d'Italie le jeune artiste (le nôtre) séjourna quelque temps à

[1] *Images ou Tableaux de plate peinture de Philostrate, Lemnien, sophiste grec*, mis en françois par Blaise de Vigenère. Paris, 1597, 2 vol. in-4° et autres éditions.

[2] Eusèbe Castaigne, bibliographe éminent (1804-1866), qui n'a pas encore été remplacé en cette qualité à Angoulême, a publié plusieurs notices sur Jacques d'Angoulême, notamment dans le *Bulletin de la Société archéologique et historique de la Charente*, année 1848.

[3] BULENGERUS, *De Picturâ, Plasticâ et Statuariâ* (lib. II, cap. VII). Lugduni, 1627. *Ejusdem de Conviviis*, lib. quatuor. Lugduni, in-8°.

Angoulême, où ses brillants succès lui valurent le nom de Jacques d'Angoulême [1]... »

Cette supposition part sans doute d'un bon sentiment; mais pour ne l'accepter pas il suffit de constater que M. Paris n'a présenté aucun témoignage à l'appui de son hypothèse; enfin on est en droit de rappeler que même — surtout au seizième siècle — les artistes les plus illustres ont porté le nom de leur lieu d'origine.

La dissertation pourrait se prolonger sur ce point-là; mais il me semble que les narrations fantaisistes ne sont pas des pages d'Histoire; la monnaie sonore des suppositions n'a pas cours forcé chez les historiens.

Nous revendiquons donc Jacques d'Angoulême; mais, en le proclamant, nous aussi, notre compatriote, est-il sage de le recevoir tel que l'offre Blaise de Vigenère, transformé en triomphateur romain, en vainqueur de Michel-Ange?... Non, sans doute! Et voici pourquoi. Si l'on étudie la vie et les œuvres littéraires de Vigenère, si l'on examine surtout le pathos de son esthétique, on constate que cet excellent homme, bien intentionné d'ailleurs ne savait pas le « pouvoir » d'un « mot mis en sa place », et qu'il manque d'autorité en cette affaire. Vigenère, amateur « doulx et bénin », traducteur verbeux et indépendant, en prenait à son aise; d'après ce que nous en connaissons, il n'était pas difficile à persuader; il était assez naïf, et, suivant la chronique secrète, sa naïveté aurait merveilleusement servi les galantes entreprises d'un prince de la « Pleïade », de maître Ronsard lui-même; enfin il appartenait probablement à un groupe de gens fatigués d'entendre surnommer Michel-Ange « le Grand ».

Il faut reconnaître que la postérité a été généreuse envers Jacques d'Angoulême : elle s'est contentée de quelques lignes enflammées d'un écrivain médiocre, piètre critique en somme; mais il n'est resté, que l'on sache, aucun des ouvrages de maître Jacques pour confirmer les louanges décernées à ce statuaire énigmatique,

[1] Remensiana, *Historiettes, légendes et traditions du pays de Reims.* (Reims, 1845.) Il est impossible de ne pas citer ici, en première ligne, M. Anatole de Montaiglon. Ce maître érudit a parlé plusieurs fois sur « notre grand sculpteur Jacques d'Angoulême », en n'admettant pas la « conjecture » de M. Louis Paris. (Voir Anatole de Montaiglon, *Antoine Caron de Beauvais*, peintre du seizième siècle. Paris, 1850. Voir aussi l'*Artiste*, nº du 15 février 1850.)

lequel « s'osa bien parangonner à Michel-Ange », au maître d'une puissance géniale qui lui accorde un reflet de son immortalité glorieuse.

Les artistes qui suivent, d'une moindre taille, sont de la catégorie des petits maîtres, j'allais dire des *praticiens*, — provinciaux étroitement enserrés dans les limites naturelles de leur terroir, éloignés des enseignements de la grande École.

A la fin du seizième siècle, un *Yrvoix*[1], de la très nombreuse famille de ce nom, exerçait, à Angoulême, l'art de peinture.

Delaigle, maître organiste (de la cathédrale, probablement, attendu qu'il habitait tout près), vivait dans la paroisse de Saint-Jean, dont l'église était assez pauvre et ne possédait pas d'orgue, que nous sachions[2]. Ce Delaigle, *alias* De Laigle, me paraît être un ascendant d'Étienne De Laigle, écuyer, sieur de Lestang.

Au dix-septième siècle, il y eut en cette « bonne ville d'Angoulême » comme une petite Académie de Saint-Luc, Académie absolument familiale, puisque la plupart des artistes suivants contractèrent alliance entre eux, ou se réunissaient pour fêter la naissance ou le mariage de leurs enfants :

Etienne Massias[3].

[1] Plusieurs actes des registres paroissiaux de cette époque portent le nom et la signature d' « Yrvoix, m^tre pintre ». (Archives communales d'Angoulême.)

« M. Hyrvoix était d'une vieille famille d'Angoulême; comme dans toutes les familles nombreuses, le généalogiste y compterait des personnes de conditions différentes... Le plus ancien document qui soit relatif aux Hyrvoix (Archives de l'hôtel de ville d'Angoulême) porte la mention d'un Jehan Yrvoix, l'un des Pers du Corps de ville en 1499, et qui fut maintenu en cette qualité pendant les deux suivantes années. Ce nom d'Yrvoix s'écrivait *Yrrois*, *Yrroix*, *Irrois*, — mais presque constamment avec un Y, — jusqu'à ce qu'il plût à un magister (nous racontait M. Prosper Hyrvoix) d'en changer l'orthographe, consacrée par trois siècles : l'écolier se conforma au caprice du pédagogue, puis l'habitude fit le reste. » (Extrait d'une notice nécrologique sur M. Jean-Prosper Hyrvoix, amateur d'objets d'art, né à Angoulême en 1799, décédé à Nantes, lieu de sa résidence, le 19 septembre 1882. Emile Biais, *Bulletin de la Société archéologique et historique de la Charente*, année 1882.)

[2] Voir Émile Biais, *Notes sur les anciennes paroisses d'Angoulême*, etc. Angoulême, 1882, in-8°, reproduite dans le *Bulletin de la Société archéologique et historique de la Charente*, années 1881-1882.

[3] M. Paul de Fleury, archiviste de la Charente, a communiqué à la Société archéologique et historique de ce département (Voir *Bulletin*, année 1881, l'in-

1598. *Philippe Tenet.*

Est-il permis de nommer *Philippe Tenet,* maître peintre et *vitrier?* Cet « artisan » vivait à une époque où la *vitrerie* confinait souvent à l'art décoratif [1].

Etienne Guillebaud, maistre pintre, 1604 et suiv. (Registre paroissial de Saint-André [2].)

Abraham Percalus. (Inventaire des meubles de la succession d'Abraham Percalus, pintre, décédé le 31 mars 1624; requête de Marie Barraud, sa veuve [3].)

Etienne Monteilh, maître peintre.

Bertrand Filhon : 1626, 14 août, baptême de Léonnarde, fille de « Bertrand Filhon, maistre pintre »; parrain : Pierre Poyrier, sieur des Ouches. (Registre paroissial de Saint-Paul.)

Jehan Monteilh, maître peintre.

ventaire estimatif des meubles dépendant de la succession d'Étienne Massias (4 avril 1636); il y est fait mention de quinze tableaux dus au pinceau de cet artiste. Ce sont : 1° « trois tableaux, ung de Nostre Sauveur, ung de la Terre et de la Mer et l'aultre de la Semblance de Magdelaine, estimez tous les trois à 20 sols »; 2° « sept petits tableaux sur bois et toille, estimez le tout à 20 sols »; 3° « ung petit païsage à huille, avecq son cadre, estimé à 30 solz; ung saint Sébastien esbauché, estimé à 30 solz; une petite Nostre-Dame, avec son casdre, estimé 8 sols; ung grand tableau commancé, estimé 5 sols; ung grand tableau non parachevé, sans cadre, estimé 40 sols ». Le 30 juillet suivant, la vente fut faite, et le procès-verbal fait connaître le sort de ces peintures. Le « grand tableau esbauché estant au grenier » fut adjugé, moyennant 3 livres 19 sols 6 deniers, à Pierre Yrvoix, marchand boucher à Angoulême. Un lot, comprenant « tous les tableaux, païsages et autres, fort uzés, meschans et rompus », fut acquis par M. Maulde, au prix de 4 liv. 10 sols. Enfin, « les trois meschans tableaux rompus estant dans la chambre basse, ung de la Mer et de la Terre, un aultre de la Semblance de Nostre Seigneur, et l'aultre de la Magdelaine, sans casdres », furent adjugés à Catherine Dandin pour la somme de 20 sols.

[1] « Le 25ème iour de octobre 1598, a esté baptizé en l'église parroissialle de St Pol d'Angoulesme, *Phelippe Tenet,* filz de *Pierre Tenet,* mtre pintre et vittrier en ceste ville, et de Madelaine Esmard; et a esté perin et mesrine sr Phelippe Chazay, marchant, bourgeois de la dite ville, et dame Françoise Dugat, fame de sr Phelippe Esmard. » (Registre paroissial de Saint-Paul.)

A la fin du seizième siècle on n'abusait pas, à Angoulême, du titre de bourgeois; cette « ville et cité » jouissait, avec Rouen, Saint-Jean-d'Angély et deux ou trois autres, de privilèges particuliers.

[2] De la famille du religieux feuillant Pierre Guillebaud, connu sous le nom de Pierre de Saint-Romuald, né à Angoulême en 1586, mort à Paris en 1667. (Voir Émile Biais, *les Grands Amateurs angoumoisins.* Angoulême, 1888, in-8°, avec trois héliogravures.)

[3] Voir *Bulletin de la Société archéologique de la Charente,* année 1883. Communiqué par M. P. de Fleury.

Marc Vrvoix, « maistre pintre » 1643. (Registre paroissial de Saint-André, *passim*.)

Alexandre Grignard, maître peintre.

1659, le 24 août, baptême de Marie, fille de *Alexandre Grignard*, peintre, et de dame Marie Dubois; parrain : Charles-Ferrand, escuyer, sieur des Roches, conseiller du Roy, lieutenant particulier assesseur criminel au siège présidial d'Angoumois; et marraine : damoiselle Marie Dussieur. (Registre de la paroisse de Notre-Dame de Beaulieu.)

Alexandre Grignard a signé notamment, comme parrain : baptême d'Alexandre Piot, 18 juin 1668, à Saint-André. (Registre paroissial de Saint-André.)

André Monteilh, maître peintre.

Nicolas, Etienne et *Philippe Monteilh* [1].

On trouvera aux pièces justificatives des renseignements sur les *Monteilh*, peintres; mais je crois pouvoir établir, à cette place, que l'un d'eux, Nicolas Monteilh, né à Angoulême, le 17 janvier 1642, décédé le 29 avril 1713, n'était pas sans talent; son dessin est honnête, sa couleur est restée agréable. Amateur d'estampes, il en collectionnait soigneusement et les chargeait de cette déclaration marginale : « Je suis à Monteilh. » Cet honnête artiste voulait-il se prémunir ainsi contre l'oubli, ou bien s'imaginait-il donner une valeur aux planches qu'il signait de la sorte ?...

Le Musée d'Angoulême possède une toile de Nicolas Monteilh : *Portrait de M. de Montalembert de Cers;* le revers de cette toile porte mention du personnage et la figuration de ses armes avec cette autre indication : « PEINT PAR MONTEILH A ANGOULÊME EN 1705 [2]. »

Les arrière-neveux de N. Monteilh conservent son portrait « peint par lui-même ».

Je crois pouvoir lui attribuer des fleurs, dans la manière de J.-B. Monnoyer, enchâssées dans une boiserie sculptée d'une

[1] Voir Pièces justificatives.

[2] *Catalogue du Musée d'Angoulême*, par Émile BIAIS. Angoulême, 1884. — Jehan de Montalembert, seigneur de Cers, mourut le 11 janvier 1708, à Angoulême, et fut inhumé le lendemain dans l'église de Cers. Voir Émile BIAIS, *le Corps de ville d'Angoulême et le marquis de Montalembert* (création de la fonderie de Ruelle en 1750). Angoulême, 1881, in-8°. Vior aussi le *Bulletin de la Société archéologique et historique de la Charente*, année 1880.

maison appartenant à M. Boilevin, rue du Minage, à Angoulème.

Guillaume Corneille [1], qualifié « maistre peintre », comme *César Guernot*, dit « peintre de Mgr de La Rochefoucauld », et employé par un amateur d'ouvrages d'art, M. de Boismorant [2].

Jean de Rouffignac, maître orfèvre [3].

Pierre Dumergue, maître orfèvre, enterré à Saint-Antonin, 1er septembre 1659. (Registre paroissial de Saint-Antonin.)

Arnaud Dumergue, orfèvre-graveur, devient veuf le 25 juillet 1683, se remarie le 28 juillet 1686, et un Massias signe comme témoin ; le 7 février 1668, une de ses filles eut pour parrain Christophe Gilibert, notaire royal.

Corrion, maître orfèvre. (Registres paroissiaux, *passim*.)

Corrion, mtre et md orfèvre, épouse Marguerite Chassian, le 15 fév. 1650, à St Antonin [4]. (Registre de la paroisse de Saint-Antonin.)

[1] *Guillaume Corneille*, peintre, « inhumé dans l'église de St-Paul, âagé d'environ 50 ans... » (Registre de la paroisse de Saint-Paul.)

Ce Corneille fréquentait chez les notables de la ville ; on trouve sa signature au bas d'un grand nombre d'actes des registres paroissiaux ; il fut présent au baptême d'une fille de Jacques Rogier, le 13 juin 1672, et eut plusieurs enfants : l'une de ses filles, « Catherine Corneille, fille de feu *Guillaume Corneille*, peintre », épousa Jean Mauclair, mtre et md imprimeur et libraire à Angoulème, le 30 avril 1696. (Registre de la paroisse de Saint-Paul.)

[2] Communiqué par M. Paul de Fleury. Voir *Bulletin de la Société archéologique et historique de la Charente*, année 1883.

[3] Marché passé le 11 décembre 1604, entre Louis de Volvire, chevalier, seigneur d'Aunac, et Jean Derouffignac, orfèvre à Angoulème, pour la confection d'une croix de procession en argent, aux armes dudit seigneur et du chapitre de Saint-Pierre, auquel ladite croix est destinée. (Gibaud, notaire à Angoulème ; Archives départementales de la Charente.) M. Paul de Fleury a aussi communiqué un autre marché, du 12 juillet 1605, entre Raymond de Forgues, chevalier, agissant au nom du duc d'Épernon, et Albert Diades, émailleur du Roi, pour la facture de « deux lampes (lustres) en forme de chandeliers à pandre au planché, de « pareille façon que ceulx qu'il a cy devant faict pour le Roy, non toutefois de « cuivre, mais de bois doré d'or de feuilhe, et garny de cristal de veyre ». (Gibaud, notaire à Angoulème ; *Bulletin de la Société archéologique et historique de la Charente*, année 1880.)

[4] 1607. — « Le lundy 22e d'avril 1607 a esté baptizée en l'églize Sainct André d'Angoulesme Vincent Clos, fils de Georges Clos, me orellogeur, et de Marie Courteaux, ses père et mère, et ont esté parin et mesrine *Vincent Corrion*, me orfèvre de laditte ville, et Marie Jargillon... » (Registre paroissial de Saint-André.)

Ce Clos (*alias* Closs, Claus, Claud, Clot, etc.) était un maître horloger, d'origine allemande, qui s'établit à Angoulème au commencement du dix-septième siècle. Les « maistres orlogeurs » angoumoisins étaient très distingués, comme j'ai pris

Jehan Corrion, m^e orfèvre, 1627-?... Puis vinrent ses fils et petit-fils; fils : *Vincent Corrion*, m^e orfèvre, et *Guillaume Corrion*. (Saint-André.)

Pierre Catillon, maître orfèvre, paroisse de Saint-Antonin, 1657 et autres années, présent au mariage de Jean Bonnet, 26 avril 1662. (Registre paroissial de Notre-Dame de la Peyne.)

Olivier, André et *Marc Massias*,

Maîtres orfèvres, argentiers et graveurs. (Voir plus loin.)

François Pénot, maître orfèvre et graveur (plusieurs « actes » des registres paroissiaux de Notre-Dame de Beaulieu; 1681, 18 avril, baptême de son fils François).

Abraham Galliot[1], maître orfèvre.

Jehan Cazier, « maistre architecte » : 1654, 1655, 1659. (Registre paroissial de Saint-Paul.)

Mathurin Cazier : 1660, 11 août, bapt. de Mathurin Roche; parrain : Mathurin Cazier, maistre architecte. (Registre paroissial de Notre-Dame de la Peyne.)

Mignot, maître architecte. (Registre paroissial, *passim*.)

Pierre Colin : 1693, 5 septembre, baptême de Jane-Rose, fille de Pierre Colin, « architecte ». (Registre paroissial de Saint-Martial.)

Jacques Inard, maître architecte, ainsi qualifié plusieurs fois; V. baptistaire de sa fille Marie, 1698, 1^er décembre : parain, M^re Henri Gandillaud, escuyer; marrine, damoiselle Marie de Villelume des Bâtiments (*alias* du Bâtiment). (Registre paroissial de Notre-Dame de Beaulieu.)

Les *Rogier*[2], sculpteurs ornemanistes.

soin de le rappeler dans le cours de mes *Notes sur les anciennes paroisses d'Angoulême*. En 1605, le 26 mai, Clos passa marché, avec le maire d'Angoulême, pour l'entretien du « reloge » de S^t-André. (Registre du Corps de Ville.)

[1] Conformément à l'ordonnance du roi Louis XIV révoquant l'édit de Nantes, « ceux qui mouraient sans être munis des sacrements étaient, après leur mort, « traînés sur la claie, et leurs biens confisqués... Les habitants d'Angoulême « eurent cet affreux spectacle : l'orfèvre *Abraham Galliot* et une demoiselle « Montalembert furent traînés par les faubourgs... » (*Chronique protestante de l'Angoumois, seizième, dix-septième, dix-huitième siècles*, par Victor BUJEAUD. Fontenay-le-Comte, impr. Robuchon, 1860, in-8°.)

Dans la section de l'exposition des Beaux-Arts, que j'ai cataloguée en 1877, à Angoulême, figurait, sous le n° 24 du supplément, un « Plateau d'étain aux armes de Cristofe Galliot, capitaine de la milice bourgeoise de l'Oumeau d'Angoulême, XVIII^e siècle », appartenant à M. G. B. de Rencogne.

[2] Voir Pièces justificatives.

Anthoine Rollin : 1680, 2 avril, baptême de Simon, fils de Anthoine Rollin, maître sculpteur, et d'Antoinette Dubois; parrain : Simon Rezé, marchand libraire; marraine : Philippes Dufossé. — 1682, 1er avril, baptême de François, fils des mêmes. (Registre paroissial de Saint-Antonin.)

Pierre Tuet, brodeur [1], 1643, 29 mars, bapt. de « Marie Tuet, filhe naturelle et légitime de Pierre Tuet, maistre brodeur, et de Marie Boutin; parrain : Annet de Lacharlonnye; marrine : Marie Maurice. » (Registre paroissial de Notre-Dame de la Peyne.)

Arnauld Hardy, mtre brodeur, paroisse St-Paul, 1627-1629. (Registre de la paroisse.)

Jean de La Roche, 1665, 25 déc., baptême de Charlotte, fille de Jean de La Roche, maistre de danse, et de Jeanne Corlieu. (Registre paroissial de Notre-Dame de la Peyne.)

Pinguet, maître de danse. (Registre paroissial de Saint-André.)

Jean Simian, maître de musique. « 1672, 7 mars, baptême d'une fille de Mr Jean Simian, mtre de musique. » — 1673, 21 décembre, « baptême de Élisabeth Simian, fille naturelle et légi- « time de Jean Simian, mtre de musique, et de Catherine Fermet, « ses père et mère; parrain : messire François Salomon Guy, « chanoine prébandé en l'esglise cathedralle de St-Pierre de la « présante ville, et marrine damoizelle Élizabeth de la Cropte... » (Registre paroissial de Notre-Dame de Beaulieu.) — 1676, 8 juin, baptême de « Philippe, fille de Mre Simian, maistre de musique, et « de dame Cat. Fermet... » (Registre paroissial de Saint-Jean.)

Mercier. « Mr Mercier, maistre de danse, décédé le 11 févr. 1695, fut inhumé dans l'église de céans, accompagné du bas Chœur de St-Pierre » (cathédrale). (Registre paroissial de Notre-Dame de la Peyne.) C'était donc un « homme de considération ».

[1] Un autre « maître brodeur, au service de M. le comte de Jarnac, natif de Saint-Sauveur-Geronville, en Picardie », épousa Marie Bérard, fille de Jean Bérard, commis aux aides, le 6 avril 1688. (Besnard, notaire à Jarnac; Archives départementales de la Charente.) Voir aussi *Inventaire des meubles et effets existant au château de Jarnac, en* 1668, à la mort de dame Catherine de La Rochebeaucourt, veuve de messire Louis Chabot, chevalier, seigneur comte de Jarnac et autres places; publié par Émile Biais, Angoulême, 1890, in-8°, avec une vue inédite dudit château et une héliogravure d'après un dessin original, aux trois crayons, figurant « M. le duc de Rohan, fait ce 4 novembre 1634 pour et par D. Dumonstier », dessin provenant de l'ancienne collection du comte de Jarnac (coll. E. Biais).

Jean Pouyadou : 1688, 6 janv., baptême d'un enfant de Jean Pouyadou, maistre musicien. (Registre paroissial de Notre-Dame de la Peyne.)

Jean BACHINI, « maistre de danse, âagé d'environ quarante ans », enterré à S[t]-André le 16 juin 1713. Probablement de la famille du suivant; les noms propres étaient alors livrés aux caprices des clercs et autres scribes.

Étienne Bassini : 1714, 1[er] octobre : enterrement d' « Étienne Bassini, maistre de danse, âagé d'environ soixante-dix ans ». (Registre paroissial de Saint-André.)

Jean-Louis LEFORT, maître de danse : 1729, le 20 nov., mariage de Marc-René Lefort, fils de Jean-Louis Lefort, maître à danser, de la par. S[t] André, avec Marie Ducluzeaud, fille d'un chirurgien de la par. de N.-D. de Beaulieu. (Registre de la paroisse.)

Jean-Louis LEFORT DE LA TOUR, « maître à danser » : 1715, 17 mai, enterrement de sa veuve Marie Touret, « à l'âge d'environ 64 ans ». (Registre de la paroisse de Saint-André, *passim.*)

Marc-René de LA TOUR, « maître à danser » : 1746, 29 avril, à S[t] André, baptême de son fils Louis-Gabriel; parrain, L.-G. de Laramière; marraine, Marie Dutheil de Fissac.

Charles BALESTRIÉ, « musicien ». 1747, 29 mai, mariage de Nicolas Balestrier (*sic*), « depuis quatorze ans de la paroisse S[t] Jean de cette ville, fille de feu Charles Balestrier, musicien, et de Françoise Espie, de la paroisse Notre-Dame de Rodez, d'une part, et de Marie Lefort, fille de Jean-Louis Lefort, sieur de La Tour, maître de danse, et de demoiselle Marie Touret, de la présente paroisse, âgée d'environ trente ans... » — 1748, 13 août, bapt. de leur fils Nicolas; parrain : M[r] Nicolas Berger, prêtre, maistre de musique de S[t] Pierre d'Angoulesme, et marraine : M[lle] Marie Tourel. *Signé :* BALESTRIÉ. (Registre de la paroisse de Saint-André.)

Les *Lefèvre,* maistres facteurs d'orgues et organistes [1].

Bourdin, organiste.

[1] On pourrait relever plusieurs « actes » des registres paroissiaux d'Angoulême relatifs aux Lefèvre, organistes; mais il suffira sans doute de renvoyer à la notice consacrée par M. Paul de Fleury aux anciennes orgues d'Angoulême (*Bulletin de la Société archéologique et historique de la Charente,* année 1889), pour des renseignements plus complets. J'ai signalé ces Lefèvre dans mes *Notes sur les*

Jolly. 1768, 8 fév., mariage de Thadée-Félix Jolly, musicien, fils de Jean Jolly, musicien, et de Thérèze Loupe, de la paroisse de S[t]-Porchaire de Poitiers, avec demoiselle Roze Arnauld. (Registre de la paroisse de Saint-Antonin.)

Je trouve dans mes notes que Jean Jolly était organiste de la cathédrale de Poitiers. — 1769, 20 janvier, baptême de Marie, fille desdits. (Registre de Saint-Antonin.)

Dans le nombre des modestes artistes qui viennent d'être cités, Olivier Massias se distingue particulièrement : il fut maître-orfèvre, maître argentier et graveur; de plus, il « florit en poésie [1] ». Oliver Massias a dû être très réputé en Angoumois; il a connu les douceurs de la renommée en sa province, mais, naturellement sédentaire comme ses concitoyens, il ne paraît pas avoir franchi les bornes de son vieil Angoulême. Un de ses compatriotes, Pierre Guillebaud, dont j'ai touché un mot plus haut, Pierre Guillebaud, dit Pierre de Saint-Romuald, s'exprime ainsi, dans son *Abrégé du Trésor chronologique,* tome III : « ... Peu après florit aussi en « Poésie vn Orfèvre appellé Maistre Olivier Massias, originaire « d'Engolesme, lequel fait des pièces qui ne cèdent point à celles des « plus beaux esprits. Ainsi l'on voit que les neuf sçavantes sœurs « n'ont pas seulement des nourrissons dans les classes, mais encore « dans les boutiques, et qu'elles se plaisent quelquesfois de faire « aussi bien boire dans leur Hypocrène les personnes de basse con- « dition que celles qui sont de qualité relevée. » Le Feuillant ne dit rien du graveur, il est tout entier au poète; — puis, plus loin, parlant des personnages qui chantèrent la mort de Balzac, il continue : « ... Il *n'est pas mesme jusqu'à* un Orfèvre de sa ville « natale (son nom est Maistre Olivier Massias), qui n'ait voulu « publier en sa langue maternelle le gré qu'il lui sçavoit de son « industrieuse inuention à polir nostre françois. C'est par cet « Éloge funèbre qui ne cède guères à ces autres que fait le fameux

anciennes paroisses d'Angoulême, 1881-1882. Voici, du reste, un baptistaire où l'un d'eux est mentionné :

« Le dix septiesme iour de nouembre mil six centz cinquante six, a esté baptizée en l'esglise de céans Jeanne Joslin...; ont estés parrain Léonard Lefébvre, m[tre] facteur d'orgues et organiste, et marraine dame Jeanne Gibaud, filhe de M[r] Philipes Gibaud, notaire royal, habitans de la ville d'Angoulesme... » (Registre paroissial de Saint-Martin.)

[1] Voir Pièces justificatives.

« M. Adam Billault, menuisier de Nevers... » Suit une pièce de vers qui n'a rien de magistral.

Je connais d'Olivier Massias plusieurs planches (rarissimes [1]), entre autres celle qui compose le frontispice d'une plaquette non moins rarissime : « *Le mariage de Grand Irstinian et de la belle Théodore, ou la Comédienne triomphante*, tragi-comédie en cinq actes », d'un sieur Racault [2].

Olivier Massias a créé des écussons et des fleurons artistement burinés; il me paraît avoir été, parfois, le collaborateur délicat de certains imprimeurs établis dans son voisinage, sur le territoire des paroisses du Petit Saint-Cybard et de Notre-Dame de la Peyne.

Son fils André, aussi réputé comme orfèvre-argentier, fut, presque à l'égal de son père, un ciseleur habile, enfin de ces artisans d'élite qui sont réellement, comme on a pu le dire, des sculpteurs en métaux précieux.

Un peu plus tard, s'établit et prospéra à Angoulême une famille qui, durant tout le dix-huitième siècle, a produit des serruriers d'art, des sculpteurs ornemanistes, des « peintres en tous genres », la famille des *Lemaistre* ou *Lemaître*.

[1] Collection Joseph Castaigne, à Angoulême. Je possède une aiguière d'argent ornée d'armoiries (maison de Villoutreys) signée : O. M., et que j'attribue à Olivier Massias.

[2] Il était probablement parent d'Antoine Racault, écuyer, sieur de La Crois, conseiller du Roi au présidial d'Angoumois, maire d'Angoulême en 1643-1644. — Cette tragédie est « dédiee au Roy » ; voici un spécimen de ses plus belles rimes :

IUSTINIAN A CINDELIE.

« Oublions le passé, belle et sage Princesse,
Noyons tous nos chagrins dans des mers d'allégresse;
Le Throsne vous attend, vous allés y monter.
Si j'avois encor plus de quoy vous présenter
Et qui peut surpasser le Sceptre et la Couronne,
Ie viendrois vous l'offrir avecque ma personne!... »

Ce livre d'un auteur angoumoisin fut publié « chez Mathieu Pelard, imprimeur et marchand libraire à Angoulesme, en 1662 ». Le seul exemplaire connu appartient à mon ami M. Joseph Castaigne, qui a bien voulu me le communiquer. (Extrait de ma notice *Essai sur le dessin et la peinture à Angoulême*. Voir aussi, sur cette pièce singulière, les *Petites Études littéraires*. (Paris, Picard, 1888), écrites par un jeune et distingué professeur au lycée de Niort, M. Eusèbe-Joseph Castaigne, ancien élève de l'École normale supérieure.)

M. E.-J. Castaigne a établi un rapprochement fort intéressant entre cette curiosité bibliographique et la « belle pièce » de M. Victorien Sardou, *Théodora*.

Le premier, Charles Lemaistre[1], avec Jean Labrüe, maître serrurier vraiment distingué, façonnait le fer avec beaucoup d'habileté. Ils ont exécuté des grilles, des balustres, des rampes d'escalier, des supports d'enseigne dont on a dû vanter l'élégance. Il est permis de leur attribuer ce qui nous reste de mieux, en ce genre, des ouvrages angoumoisins du siècle dernier.

Son fils, François Lemaistre, sculpteur ornemaniste, fut chargé, en 1753, de la décoration de la nouvelle porte Saint-Pierre d'Angoulême, dont les dessins sont conservés aux archives communales de cette ville. (Série II, 2.)

Leurs descendants, Jean-Baptiste Lemaistre, Gabriel Lemaistre et surtout Alexandre Lemaistre, ne manquèrent pas d'un certain talent comme décorateurs.

Alexandre Lemaistre et *Michel Lemaistre*, ensuite, ont enseigné le dessin. Ils composaient facilement, pastichant les maîtres de leur époque, vivant d'emprunts faits aux estampes qu'ils réunissaient avec goût. Leurs « inventions » sont donc agréables, adroitement traitées; leurs cartels, plafonds, cartouches et sujets divers qui nous restent le démontrent assez[2].

Amateurs bien doués, c'est-à-dire connaisseurs (ce qui était synonyme du temps de Diderot), les *Lemaistre* collectionnaient de belles ou spirituelles épreuves des graveurs célèbres : depuis les portraits d'Edelinck et des Larmessin, jusqu'aux figures délicieuses de Moreau, sans négliger les vignettes charmantes de Gravelot, d'Eisen et de Marillier; tout, jusqu'aux *adresses* si recherchées de Cochin, de Choffard et *tutti quanti*.

Alexandre Lemaistre marquait de ses initiales A. L. les pièces de ses portefeuilles. Il a laissé des projets presque remarquables pour un peintre obscur de la province, dans le goût décoratif de C. Gillot, et des scènes dans la manière de Huet, d'un tour de main fort aimable[3].

Une autre dynastie prit ensuite son essor à Angoulême : la dynastie des Nicollet[4].

Son chef, Joseph Nicollet, se fixa dans cette ville vers 1775.

[1] Voir Pièces justificatives.
[2] Collection Émile Biais.
[3] Collections Fusil-Petiot et Émile Biais.
[4] Voir Pièces justificatives.

Était-il de la famille du fameux directeur du « Théâtre de la Foire » ? C'est probable ; j'espère le démontrer quelque jour ; mais, comme « mille probabilités ne forment pas une preuve », suivant la judicieuse observation du chancelier d'Aguesseau, j'estime prudent de ne rien affirmer sur ce point.

Néanmoins, on peut constater que, dans son *Dictionnaire critique d'Histoire et de Biographie*, Jal dit et prouve que Nicollet eut un frère et des neveux. Bien plus, une note d'un registre du Corps de Ville angoumoisin nous apprend que Nicollet « étoit autres « fois attaché aux Menus-Plaisirs du Roy [1] ».

Il « composa » des feux d'artifice pour les réjouissances publiques et fut l'ordonnateur recherché, indispensable, officiel, de toutes les fêtes religieuses et profanes.

Son fils et son principal collaborateur, François Nicollet, déjeunait lui aussi de l'autel et soupait du théâtre. Élevé dans un monde artiste, très probablement avant que d'être « attaché aux Menus-Plaisirs » du... Corps de Ville d'Angoulême, il avait retenu de son éducation première des qualités relativement solides et brillantes, séduisantes en tout cas, et qui pouvaient lui fournir un fond d'originalité dans un milieu provincial alors plus qu'aujourd'hui réfractaire aux choses de l'Art ; mais Nicollet, homme de sens droit, eut le bon esprit de ne pas s'estimer « maître », par cela seul qu'il couvrait de sa peinture jusqu'à « 60 mètres de toile courante ».

Dans la plupart des églises de l'ancien Angoumois (morcelé et devenu le département de la Charente en 1789), on trouve encore, bien délabré d'ordinaire, le « saint » de la paroisse figuré par François Nicollet [2].

Ce peintre laborieux a produit un nombre considérable d'ouvrages, notamment des dessus de porte et des paravents qui rappellent la manière de Desportes et du maître Chardin.

En 1780, il entreprit la décoration de la « Salle de la Comédie »

[1] Registre des délibérations des assemblées du Corps de ville d'Angoulême (3 octobre 1781, f° 150 v°).

[2] On peut citer, entre autres localités dont les églises conservent des peintures de Nicollet : Richemont, Châteauneuf, Angoulême, etc. A Angoulême, le *Baptême de Jésus-Christ*, peint par Fr. Nicollet, était naguère embordure dans un retable de la chapelle Saint-Jean, près de l'ancienne sacristie ; à Saint-André, le *Saint Antoine* de cet artiste est l'objet de l'attention des fidèles.

et la mena à bien; son premier décor fut pour le *Barbier de Séville*, de Beaumarchais, pièce qui inaugura le théâtre d'Angoulême le 24 juin de cettedite année.

Sous la conduite de son père (Joseph Nicollet), François Nicollet, peinturlurait les « chars de triomphe », les « autels de la Patrie », et « fournissait tous les travaux de son art ».

Ce François fut le mieux doué de cette famille de braves gens; avec le pétillant de son coloris et la verve de sa brosse, il aurait pu parvenir, dans un autre centre, à un degré supérieur; mais les enfants venaient dans son ménage en succession rapide, et, selon le mot tristement juste de Palissy, « povreté empesche les bons esprits de parvenir ».

Les Nicollet, amateurs de raretés, avaient acquis toutes les estampes amassées par leur ami Lemaistre et par leurs confrères en Angoumois, depuis un siècle et demi. Nous possédons de très belles estampes, des gravures en couleur qui proviennent de leur collection et portent leur signature discrètement tracée. L'auteur de cette notice leur devait bien un souvenir de gratitude; c'est ce qu'il a conscience d'avoir fait avec mesure.

Vers la fin du dix-huitième siècle, un descendant des sculpteurs ornemanistes parisiens [1], *François-Nicolas Pineau*, vint se fixer en Angoumois.

Petit-fils de Nicolas Pineau qui « imagina le contraste dans les ornements [2] », François-Nicolas Pineau, disciple de Dumont le Romain, lauréat de l'Académie des Beaux-Arts, devint cavalier au régiment de Jarnac-dragons, en 1770, à Strasbourg; peu après il fut chargé par le comte de Jarnac, son colonel, de restaurer son château patrimonial dans le goût moderne : terrasses, orangerie, galerie des ancêtres, salle des fêtes furent créées ou reconstruites par le jeune architecte.

[1] Voir Émile Biais, *les Pineau, sculpteurs ornemanistes, dessinateurs des bâtiments du Roi, graveurs, architectes* (1652-1886), d'après des documents inedits, biographie accompagnée de renseignements nouveaux sur *J. Hardouin Mansard*; les *Prault*, imprimeurs-libraires des fermes du Roi; les *Feuillet*, sculpteur et bibliothécaire; *J. M. Moreau le Jeune*; les *Vernet*, etc., publication illustrée de la Société des Bibliophiles français. Paris, Lahure, in-4° (sous presse).

[2] Blondel, architecte du Roy, *les Amours rivaux*, etc., t. II, p. 292 (Amsterdam et Paris, 1774). — Voir Dussieux, *les Artistes français à l'étranger*.

Enchanté d'avoir sous la main un tel factotum, le comte de Jarnac, — dessinateur habile et amateur clairvoyant, — donna son congé militaire à Pineau, le retint à son service et le mit rapidement en relief.

F.-X. Pineau fut ensuite nommé architecte du comte d'Artois, qui avait la province d'Angoumois en apanage, puis architecte des généralités de Bordeaux et de la Rochelle.

Pendant la Révolution, F.-X. Pineau se conduisit en « bon citoyen », et en honnête homme ; le nouveau régime en fit un greffier puis l'Empire donna un fauteuil de juge de paix à cet architecte distingué, élevé dans l'une des plus charmantes familles d'artistes du dix-huitième siècle.

Beau-frère de Jean-Michel Moreau le jeune (l'illustrateur exquis), F.-X. Pineau avait fondé un cabinet remarquable, composé de tableaux de H. Robert, de dessins de Greuze, notamment des portraits de « ses ancêtres » et de ses alliés, cabinet où l'œuvre de J.-M. Moreau tenait une place d'honneur [1].

F.-X. Pineau, né à Paris, dans la paroisse Saint-Nicolas des Champs, le 6 février 1746, décéda à Jarnac (Charente), le 14 mars 1823.

Il a construit plusieurs belles maisons à Jarnac et à Cognac, des « magasins à eaux-de-vie » dans cette dernière ville, une partie de l'arsenal de Rochefort ; de nombreuses églises réparées, des pavillons de plaisance « dans la Fine Champagne », composent une bonne part de son bagage d'architecte provincial.

Bernard Devige [2] mérite de figurer sur cette petite liste. De bonne heure il apprit le dessin à l'école des Nicollet et l'enseigna lui-même, à partir du commencement de ce siècle, pendant près de cinquante ans. Ses dessins à la plume (copies ou créations) en firent une célébrité locale ; son trait a de la souplesse, de la précision et du bon goût.

[1] Collections de la famille Pineau et Émile Biais.

[2] « Le 9 mai 1787 a été batizé dans cette église Bernard De Vige, né le soir précédant sur les huit heures, fils légitime de Raymond De Vige et Marie Rouhier, cuisiniers domestiques de monsieur de Brouzedde, en cette paroisse ; ont été parrain messire Bernard de Brouzedde, escuyer, chevalier de l'Ordre royal et militaire de Saint-Loüis, et marraine dame Marguerite Dumas de Brouzedde, son épouze, representés par Louis Rouhier et Anne Martineau, domestiques dudit messire de Brouzedde... » (Registre paroissial de Notre-Dame de la Peyne.) Bernard Devige mourut à Angoulême le 23 janvier 1862.

Bernard Devige devint « instituteur ». Il aimait s'entourer d'œuvres d'art; c'est de sa petite collection que proviennent deux très beaux paysages à la pierre d'Italie, par Lantara, qui font partie de ma collection.

De Vaucour, peintre. « Le cinq mars 1726, est décédé Paschal de Vaucour, peintre, âgé de quarante-cinq ans ou environ, ayant le Sacrement... [*Signé* :] Béchade, curé. »

(Registre de la paroisse Notre-Dame de Beaulieu.)

Pierre Kelme, architecte. (Registre de la paroisse de Saint-Jean, *passim*, 1725-1760.)

Pierre Cossard, m[d] orfèvre, qualifié même m[tre] orfèvre. (Le 10 août 1765, bapt. de Louis, fils de Pierre Cossard, m[e] orfèvre, et de Marie Chavigny.) (Registre de la paroisse Notre-Dame de Beaulieu.)

Dolle *ou* Dalle, peintre : « Dalle (?), pintre, natif de Paris, frère de Madame Anne Roy, m[de] d'estofe; luy escrire que Dalle est bien mal. »

Note inscrite sur la couverture du registre n° 15 « pour la fabrique de l'églize S[t] Paul, 1774-1782 ». (Archives communales d'Angoulême.)

A cette époque, on réparait ladite église.

François Bonnet, sculpteur. Enterrement à Notre-Dame de Beaulieu, le 1[er] mai 1785, de Marie, fille de *François Bonnet*, sculpteur, et de Marguerite Maquet.

Les musiciens peuvent s'honorer à juste titre d'un « maitre de piano-forté », maître de chapelle qui résidait à Angoulême à dater de l'année 1775 (à peu près) : *Louis Woelfflé*, père de *Henry Woelfflé*, aussi musiciens organistes.

Ce Woelfflé a composé une suite nombreuse et remarquable d' « ouvertures », de « pastorales », de « sonates » et de « walses » pour harpes et piano-forté : il a même rimé des *Bouquets à Chloris*. Nous avons recueilli une grande partie de son œuvre manuscrite.

A citer également l'organiste *Renard* et *Victor Prudent*, musicien et ci-devant secrétaire de M. Louis d'Albert, duc de Luynes, de Chevreuse, pair de France, etc. Mme la duchesse lui donna le portrait de sa fille, gracieuse figure aux trois crayons, que

l'on peut attribuer à Carmontelle; il fait partie de ma collection.

CLAUDE PRUDENT, organiste [1].

Victor Prudent et son fils furent virtuoses émérites; celui-ci était père du pianiste ÉMILE PRUDENT; le premier a rédigé une monographie des musiciens célèbres, annotée et commentée avec beaucoup de sens droit et d'esprit [2].

A enregistrer ensuite *Louis Dalbeau,* « peintre, élève de l'Académie royale de Peinture de Paris ». (Baptême de sa fille, 1784, 2 juin. Registre paroissial de Saint-Paul.)

Pierre-Philippe Lambert, peintre, de la famille de M. de Lambert, qui fut maire d'Angoulême (1813-1816) :

« *Pierre-Philippe* LAMBERT, artiste peintre, né le 15 décembre 1765. » (Registre des Résidences. An V^e^. Archives communales d'Angoulême.)

Ne serait-il pas l'auteur d'un portrait, fort bien fait, aux trois crayons (fin du dix-huitième siècle), de M. Pierre Lambert, qui fut maire d'Angoulême?

Ce portrait fait partie du Musée de cette ville, auquel j'ai eu le plaisir de l'offrir; il provenait d'un portefeuille des Nicollet [3].

François-Denis Jolliet (*alias* Joliet), et son fils, « sculpteurs en tous genres », qui exécutèrent entre autres choses un grand crucifix pour la communauté des dames religieuses de Chavagnes d'Angoulême (renseignement dû à M. Joliet, ancien notaire à Aubeterre, son petit-fils); les Joliet ont taillé un peu partout, médiocrement; mais ils ne vécurent pas de la portion congrue. Un peu plus tard, si l'on en croit des témoignages écrits, « le citoyen Joliet, sculpteur, rue de Saint-Pierre, n° 942 », payait un loyer de 90 livres; ne pouvant verser sa contribution personnelle, il établissait ainsi sa

[1] « Le 8 mars 1785 a été baptizée Eugénie, fille légitime de M. CLAUDE PRUDENT, *organiste de la cathédralle de cette ville,* et de dame Anne Magdeleine Hébert, née le 7 à onze heures du soir Ont été parrain et maraine : M. René Vezien des Ombrages, écuier, seigneur du Cluzeau, Montmartin, la Pijaudière et Chévance, et dame Eugénie Moidan, épouse de M. Dalaire Pomaret et autres lieux. Le baptême fait, présent les soussignez : Eugénie. — Jayet Ducarie. — Luce Pomaret.

« BEDIOT, curé. »

(Registre de la paroisse de Saint-Antonin.)

[2] Bibliothèque Émile Biais.

[3] Voir Émile BIAIS, *Catalogue du Musée d'Angoulême,* 1884, n° 37.

situation : « Je suis sculpteur sans ouvrage. » (Registre des déclarations de contribution personnelle, an VI, n° 602, Archives de l'Hôtel de ville d'Angoulême.)

Sylvestre Topin, professeur d'architecture à l'École centrale.

Claude-André Duval, architecte, m'est connu par cette réquisition de Romme : « G. Romme, représentant du peuple, envoyé dans le département de la Dordogne et autres circonvoisins, requiert *Claude-André Duval,* architecte et dessinateur du département de la Charente pour les ponts et chaussées, de se rendre provisoirement, toute affaire cessante, à la fonderie nationale de Ruelle, pour y être employé comme dessinateur et artiste sous les ordres de Lamotte, commissaire du Comité de salut public.

« Daté de Tonneins la Montagne, le 1er septidi de messidor an IIe. [*Signé :*] ROMME. » (Correspondance non classée. Archives départementales de la Charente.)

« N° 555. *Duval,* architecte, sa femme, son fils et un élève de 16 ans. » (Tableau des individus... habitans de la commune d'Angoulême, formé en vertu de la loi du 10 vendémiaire de l'an IVe de la République française. — Archives communales.)

Jean Bouchet, « peintre, élève de David », résida quelque temps à Angoulême. (Registre des résidences, 1790-1800.)

« *Lavialle* jeune », des environs de Montmoreau (Charente), peintre en miniature délicat. Nous connaissons de ce Lavialle quatre portraits, d'un travail très fini et charmants de couleur. M. le docteur Paris, de Saint-Séverin (Charente), possède le portrait de cet artiste, vêtu d'un bel habit rouge ; il vivait au commencement de ce siècle.

Enfin d'autres artistes, mais d'une plus haute importance, se rattachent par certaines phases de leur existence, par certains liens de famille à la ville d'Angoulême :

Nicolas DE ROCHE, sculpteur.

Ce de Roche était né à Angoulême, en 1673 ; il y passa « marché » avec les RR. PP. Cordeliers de cette ville [1].

[1] « 1673, du 20 avril. Marché R. P. Courraud, Cordellier et Deroche.

« Furent présens en leurs personnes révérend pèrre frère Michel Courraud, vicaire et agent au couvent de l'observance Saint François de ceste ville d'Angoulesme, y demeurant, d'une part, et *Nicollas Deroche,* mre sculteur, demeu-

Il est probable que Jean de Roche a laissé à Angoulême d'autres ouvrages de son art; parmi ceux qu'il a exécutés dans cette ville, on doit citer le retable en pierre de l'église Saint-André. (Communiqué par M. de Fleury.)

Jules de Goullons, « sculpteur et peintre », y résida environ deux ans : 1777-1778 [1]. Le seigneur de Balzac et damoiselle de Grammont tinrent sa fille sur les fonts baptismaux. C'est peut être lui qui a ciselé les boiseries et la cheminée d'une maison de la ci-devant paroisse de Notre-Dame de Beaulieu (propriété actuelle de M. Boilevin, rue du Minage); en tout cas, les sculptures en sont très bien comprises et supérieures à toutes celles que nous savons

rant au lieu d'Oradour, paroisse dudit Oradour *, estant de présent en ceste ville d'Angme, lesquelles partyes ont » établi ce qui suit : « Scavoir que ledit Deroche a promis et sera tenu de faire quatre figures au tabernacle des RR. PP. de l'observance saint François et en racomoder une autre de la hauteur qu'elles sont, plus fera six chandelliers semblables à ceux des R. P. Jacobins de ceste ville et fera aussi ledit Deroche et racomodera les autres figures qui sont autour du tabernacle... » On prend l'engagement de lui fournir « le bois nécessaire à l'ouvrage et la tournure de la menuzerye, le nourrir, héberger dans le convent le temps nécessaire pour faire l'ouvrage » et lui payer « la somme de trente livres, de temps en temps, à proportion que l'ouvrage advencera, et pour faire ledit ouvrage ledit Deroche a promis de commancer ledit ouvrage dans un mois prochain et continuer jusques à ce qu'il soit parachevé, sans en entreprendre d'autres et sans quitter, à peine de tous despens, dhommages et intérests, etc. — (*Signé :*) Courraud. — De Roche. — De Lisle. — M. Bourdage. — Filhon, not. roy. hér. » (Archives départementales de la Charente.)

[1] « Le mardy treiziesme jour du mois d'apuril mil six centz soixante dix sept, a esté baptizée en l'églize de seans, paroisse de nostre Dame de Beaulieu, Charlotte Elizabet, fille de Jean de Goulrons (*sic*), me seulleteur et paintre à Paris, et de dame Marie Anne Dumond, ses pèrre et mèrre, et est ne de vendredy dermer; a esté son pesrin André de Guez, escuyer, seigneur de Balzac et autres plasses, capiteisne aux régimant de Piemond, et sa mesrine damoizelle Charlotte Elizabet de Graudmont, en présence des soubsignés. [*Signé :*] Charlotte de Gramont. — André de Guez. — Marie Desprez. — M. de La Rochefoucauld. — Louyse Desescaud. — De Labadye. — Magdelaine Desprez. — Marie Anne de Fenguière. — De Cerretani. — *De Goullons.* — Corad, curé. » — « Le mardy 27 décembre 1678, a esté baptizé sur les fonds de l'eglise de Nre Dame de Beaulieu, Charlotte de Goullons, fille de Jean de Goullons, me sculpteur et peintre à Paris, et de Marie Anne Dumont, ses père et mère; et ont estez parrain Julles de Goullons et mareine Marie de Goullons, ses frère et sœur, enfans dud. de Goullones (*sic*) et delad. dame Marie Anne Dumont.

« Laditte Charlotte est née le lundy, 26 décembre, à sept heures du matin. [*Signé :*] De Goullons. » (Registre paroissial de Notre-Dame de Beaulieu.)

* Oradour-sur-Vienne?

être d'artistes angoumoisins. Il est probable qu'il forma les Rogier et autres petits ornemanistes du lieu.

Nicolas de Larmessin, le maître graveur, épousa en janvier 1715, et non en 1716, comme l'a dit Jal (*Dict. crit.*), la fille d'un fourbisseur de la paroisse Saint-André : Marie Seudre, et non pas Scudre [1]. Voici la preuve de cette assertion : « Le 11 mars 1715, Nicolas de Larmessin, dessinateur et graveur, demeurant à Paris », donne pouvoir à François des Marois, seigneur de Mortaigne, demeurant à Angoulême, de vendre une maison appartenant à Marie Seudre, sa femme. (*Arch. dép.,* fonds des notaires.)

J.-B. Courtonne, architecte de talent si l'on juge d'après les dessins et plans qu'il a signés et que nous possédons, est mort à Angoulême, en 1781 : « Le seize mars mil sept cent quatre-vingt-un, a été inhumé dans le cimetière le corps de Monsieur *Jean-Baptiste Courtonne,* architecte du Roy, mort le jour précédent, âgé de soixante-dix ans.

« L'enterrement fait en présence des soussignés. [*Signé :*] Robert, vicaire. — B. Delagarde, clerc tonsuré. — Dexmier, curé. » (Registre paroissial de Saint-André.)

Je possède plusieurs beaux dessins exécutés par J.-B. Courtonne et signés de cet artiste : « Pavillon », — « élévation perspective de l'hôtel de Noirmoutier, du côté de la cour », un arc de triomphe dans le goût de ceux inventés par Charles Le Brun, des portes cochères, etc. ; M. le baron Jérôme Pichon, président de la Société des Bibliophiles français, a aussi deux ou trois dessins de Courtonne que je lui ai donnés en échange.

Vallin de La Mothe compte parmi les éminents artistes qui ont affirmé en Russie la puissance charmante de l'art français. Jusqu'ici on n'a pas publié, que je sache, beaucoup de renseignements sur cet « architecte de grand mérite [2] ». On sait qu'il était premier

[1] « 1718, 4 novembre. Jean Seudre, md fourbisseur, demt à Angoulême, arrente la même maison à Jean Lardy. »

La maison dont il s'agit faisait le coin de la rue de la Halle et de la rue Notre-Dame, aujourd'hui rue des Juifs et rue des Trois Notre-Dame. (Note de M. Lièvre, président honoraire de la Société archéologique de la Charente, bibliothécaire de la ville de Poitiers.)

[2] Dussieux, *les Artistes français à l'étranger.*

architecte de l'impératrice Catherine II, en 1765; un dessin original que j'ai eu la bonne fortune de découvrir avec une liasse d'autres de même origine, prouverait, au besoin, que Vallin de La Mothe demeurait à Saint-Pétersbourg en l'année 1772[1]. Puis on voit dans la liste des *Almanachs pour* 1776 *et* 1777 *des Architectes, Peintres, Sculpteurs, etc.*, que Vallin de La Mothe était « architecte de la Czarine à Saint-Pétersbourg et correspondant de l'Académie » ; mais s'il est mentionné en cette qualité, à juste titre, ses biographes n'ont-ils pas avancé une inexactitude en le disant « architecte de Paul Ier » ? — à moins qu'il n'ait été architecte honoraire, ce qui est possible. Le Czarévitz ne fut Czar qu'à dater de 1796; or Vallin de La Mothe, veuf de Marie Seal[2], vint à Angoulême, avec sa fille, vers l'année 1789 et y prit droit de cité.

Pensionnaire de l'impératrice Catherine, il vécut dans cette ville modestement d'abord, puis misérablement, sa pension supprimée et des « remboursements qui lui furent faits en mandats » l'ayant mis sans ressources pécuniaires.

La suppression de la rente qu'il touchait de l'Impératrice fut causée très probablement par les événements politiques; en tout cas, on ne doit pas, sans preuves certaines, l'imputer au prince Paul qui répondait chaque année, — ou du moins en 1790, 1791 et 1792, — à Vallin de La Mothe « par le retour sincère de ses sentiments affectueux[3] ».

Cependant la pauvreté visita le vieil artiste, et la misère le tint sous sa griffe.

En l'an IV, il logeait dans une des humbles maisons de la « Section de la Liberté », ci-devant paroisse de Notre-Dame de Beaulieu, à Angoulême. Il se trouva « dans l'impossibilité absolue » de payer son imposition, dont il sollicita d'être dégrevé par l'administration municipale.

Après une enquête dont le résultat fit connaître que Vallin Lamothe ne jouissait pas du revenu suffisant pour être assujetti à la taxe de citoyen, et que « sa fille n'avait aucunes ressources »,

[1] « Plan général avec toutes ses dépendances du jardin de M. De la Mothe, situé dans l'isle de Bazile, dédié à Mme son Épouse, le 13 avril 1772. » Voici la distribution de ce jardin : « Serres, potager, sallon, jardin fleuriste, tapis verd, sopha en gason » ; un « jeu de boulle longe le tout ». Dessin à la plume, touché d'aquarelle.

[2] Voir Pièces justificatives.

[3] Voir Pièces justificatives.

ils furent dispensés d'acquitter ladite taxe personnelle et somptuaire « montant à la somme de 31 livres 3 sols ».

Quatre ans plus tard, le 17 floréal an VIII, — suivant l'acte mortuaire rédigé le lendemain sur la déclaration de trois *journalières*, — Jean-Michel Vallin de La Mothe décédait à l'âge de soixante et onze ans.

Cet architecte qui, suivant l'observation judicieuse de M. Dussieux, « couvrait Saint-Pétersbourg des monuments les plus français dans lesquels l'élégance s'alliait à la grandeur [1] », a laissé une suite fort intéressante de dessins, de plans, de croquis, dont l'auteur de cette note a fait la trouvaille et qu'il a arrachés à une destruction imminente.

Parmi les meilleures pièces que Vallin de La Mothe conservait, il convient de mentionner la façade de l'Académie impériale des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg [2], plusieurs édifices en style Louis XV; une salle de spectacle — un « pavillon pour M. le comte Buterlin [Boutourlin?] »; des « projets de rampes d'escaliers, de balcons » ornés de l'aigle russe; des fontaines, des lambris. Vallin de La Mothe tenait liste de ses dessins et de ses estampes. On y voit figurer plusieurs morceaux de choix qui sont en ma possession : un arc de triomphe, une porte monumentale, des « pavillons » par « J.-B. Courtonne, architecte du Roy », qui, lui aussi, s'était échoué à Angoulême où Vallin de La Mothe avait recueilli les épaves de son œuvre; un « projet de pendule pour le Roy de Danemark, Pajou, inv. et fec. 1765 [3] », dessin à la plume d'une très belle allure [4]; du même encore, à la sanguine, deux Génies portant l'écusson de France avec cette note marginale : « Exécuté en pierre au-dessus de la principale porte de Sainte-Croix, à Orléans, par P..., 1769. »

Un escalier et un vestibule du château de Versailles, dessin traité à l'aquarelle. *Signé :* « CHEVOTET [5]. »

[1] DUSSIEUX, *les Artistes français à l'étranger.*

[2] J'ai donné ce beau dessin à mon ami M. Charles Lucas, architecte à Paris. M. Paul Abadie, architecte du Sacré-Cœur de Montmartre, tenait aussi de mon amitié deux ou trois dessins signés de Vallin de la Mothe.

[3] Le modèle de cette pendule figura au Salon de 1765. Voir DUSSIEUX, *Artistes français à l'étranger,* art. *Pajou.*

[4] Ce dessin, en parfait état de conservation, est au trait de plume lavé de bistre; hauteur 62 centimètres, largeur 40 centimètres.

[5] Ces deux précieux dessins font partie de la collection de M. le baron Jérôme

Vincent, peintre. Un artiste de ce nom était à Angoulême au commencement de l'année 1766 [1]; a-t-il peint deux toiles conservées dans la « chambre du Tribunal de Commerce d'Angoulême »? Voici, au surplus, la désignation de ces deux peintures : 1° *La Justice terrassant le Mensonge* (dans un médaillon de cette allégorie le buste de Louis XV a été remplacé par celui de Louis XVIII), *signé :* Vincent, 1756; 2° *Cupidon* sur un nuage; *les Biens de la Terre. Signé :* Vincent, 1760.

Voilà, en somme, ce qu'il a été possible à un chercheur de trouver jusqu'à ce jour sur des artistes angoumoisins et sur des maîtres qui ont touché le sol d'Angoumois; cette gerbe n'est pas bien fructueuse, sans doute, mais pour la récolter sur un sol rocheux il m'a fallu souventes fois me courber, assez heureux, suivant la pittoresque expression de mon vieux compatriote l'annaliste Corlieu, « pour ne mettre la faulx dans la moisson d'autruy [2] ».

Émile Biais,

Archiviste municipal, conservateur du Musée archéologique, correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements, à Angoulême.

PIÈCES JUSTIFICATIVES ET COMPLÉMENTAIRES

Pour terminer avec le seizième siècle, je crois devoir signaler, parmi les pièces des archives de l'Hôtel de ville d'Angoulême, un Mémorial (AA. 5),

Pichon, président de la Société des Bibliophiles français, qui les tient de M. Bertin, d'Angoulême.

Le Catalogue de la vente de Chevotet est très rare; en voici la rubrique :

« Vente après le décès de M. Chevotet, architecte du Roi, consistant en Tableaux de différens Maitres, Livres et Ustensiles d'Architecture, ainsi qu'en diverses Estampes encadrées et en Portefeuilles, laquelle se fera le jeudi 18 mars et jours suivans de relevée en sa maison, rue Betizy. M.DCC.LXXIII. La présente notice se distribue à Paris chez Basan, rue et hôtel Serpente, — Guilliaumon, Huissier-Priseur, rue des Poulies. » — Ce catalogue comprend 140 numéros et se compose de 7 pages in-8°.

[1] « 1766, 3 février. M. Boumard, syndic-receveur du Corps-de-Ville, payera « à M. Vincent, peintre, la somme de cent vingt-trois livres pour deux écussons « ou emblèmes qu'il a fournis pour le service de Mgr le Dauphin, laquelle somme « lui sera passée en compte... » (Registre des mandats, 1765-1791; Archives communales d'Angoulême, CC. 41.)

[2] François de Corlieu, *Recueil en forme d'histoire de ce qui se trouve par escript de la Ville et des comtes d'Engolesme*. A Engolesme, par Iean de Minières, 1576, in-12.

recueil de titres et privilèges composant l'ancien *Trésor de la Ville,* où l'on remarque trois miniatures allégoriques ingénieusement composées, d'un dessin correct et d'une enluminure habile. Elles ne portent pas de signature, mais on voit qu'elles datent de la mairie de sires Guillaume Calueau et Loys Estivalle (1530-1535). En tête d'un autre registre Mémorial de la même époque est une grande miniature (in-folio) représentant une mezée ou assemblée du Corps-de-Ville. Cette curieuse peinture a été reproduite en chromolithographie pour M. Gustave de Rencogne, par M. Edward May; elle fournit un document précieux, peut-être unique, pour l'histoire des assemblées communales[1].

LES MONTEILH, PEINTRES.

1628. — « Le unziesme jour de décembre mil six centz vingt et huict, a esté baptizée en lèsglize de céans Catherine Monteilh, fille naturelle et légitime de *Estienne Monteilh,* m^re^ peintre, et dame Anne Maurin, et a esté ses perrin et mesrine vénérable et discrette personne M^e^ Pierre Guilhebaud, chanoine prébendé ez lèsglize S^t^ Pierre d'Angoulesme, et dame Catherine Guilhebaud, femme de Berthoumé Monteilh, par moy soubz signé, archiprestre de lad. esglize, présents les soubz signés.

« (*Signé :*) Guilhebaud, *Monteilh, E. Massias,* Guilhebaud, B. Delestrade, Dumont, E. Monteilh, Estienne Guilhebaud, Héritier, curé. »

(Registre de la paroisse de Saint-Jean.)

1639, mois de novembre. *Jehan Monteilh,* « fils d'*Estienne Monteilh,* paintre, et de dame Morice ».

1642, 17 janvier (né le). *Nicolas Monteilh,* fils des précédents, mort en 1713, à Angoulême [2].

COMÉDIENS.

A propos de la « Comédie » d'Angoulême, il me paraît intéressant de reproduire un résumé de trois actes notariés constatant la venue à Angoulême, au commencement de l'année 1685, d'une troupe de comédiens s'intitulant « *Comédiens du Roy* ».

[1] Voir *Inventaire sommaire des Archives communales antérieures à* 1790 *de la ville d'Angoulême,* par Émile Biais. Angoulême, 1889. La description de ces enluminures y est donnée, p. 15 et suiv.

[2] « Le trantiesme jour du mois d'avril mille sept cent treize a été enterré dans les cœmetières de S^t^ André *Monteil,* peintre, aagé d'environ soixante-et-dix ans; ledit enterrement fait par moy H. Devillemandy, vicaire de S^t^ André. » (Registre paroissial de Saint-André.)

1° « Un marché, en date du 5 fév., entre Denis de Xanteuil, comédien du Roy, étant de présent à Angoulême, logé à l'enseigne du Cerf, d'une part, et Jean et Guillaume Boisdon et Michel David, charpentiers, pour confection d'un théâtre dans la partie de la maison que ledit Xanteuil a louée de M. de Puyrenaud ;

2° « Une association, en date du 13 fév., entre Denis Chevalier, sieur de Xanteuil, et demoiselle Martine Lhomme, sa femme; Jacques Vailliot et demoiselle Clotilde Leriche, sa femme; demoiselle Judie Chabot de La Rinville; Jean Berger; demoiselle Marie-Anne de Broutiers; Jean Deloste, sieur de Chauvallon, et Jean Fleury, comédiens du Roy, étant de présent à Angoulême, « lesquelles partyes se sont associées dans tous les proffits qu'elles feront jusques au jour des Cendres de l'année prochaine 1686 qu'elles joueront ensemble, lesquels proffits seront partagés par teste entre les associés, lesquels seront tenus de jouer leurs roolles selon le répertoire qu'ils tiendront, et ledit sieur Berger sera tenu d'assister dans toutes les pièces où il ne jouera pas. Seront les frais nécessaires faits à frais communs. Sera payé à demoiselle Madeleine Chevalier trente sols tous les jours qu'ils joueront. Sera tenu ledit sieur Berger de faire jouer demoiselle Hipolite Berger dans les pièces d'*Adonis,* du *Bourgeois gentilhomme,* d'*Andromède* et du *Festin de Pierre,* et autres pièces qui se mettront à l'avenir » ;

3° « Une quittance du 5 mars 1685, par messire Louis Boissot, chevalier, seigneur de Puyrenaud, Vouillac et autres places, à « Jacques Vailliot, comédien du Roy », de la somme de 50 # faisant solde de celle de 100 #, moyennant laquelle ledit seigneur avait loué à la troupe des « comédiens du Roy » une partie de sa maison pour y jouer la comédie.

« GILLIBERT, notaire royal [1]. »

François Aubert, directeur de la Comédie : « Aujourdhuy 12 janvier 1748, a esté baptizé et est né le 7 dudit mois et an, *Jacques Aubert,* fils naturel et légitime de *François Aubert,* directeur de la Comédie, et de Michele Lombroze, ses père et mère. Ont estez parrain et marraine Jacques Courrivaud, Me en fait d'armes, et Félicité Aubert. Ledit baptème fait par moy curé, p[rése]ns les soubsignez.

« *Signé :* COURRIVAUD, F. AUBERT, COURRIVAUD, J. YVER, curé [2]. »

(Registre de la paroisse de Saint-Antonin.)

[1] Voir *Bulletin de la Société archéologique et historique de la Charente,* année 1882, communication faite par M. Paul DE FLEURY, archiviste départemental.

[2] Le curé J. Yver était de la famille des Yver, qui tinrent une première place

LES MASSIAS.

Olivier et André Massias (Masias, Mathias, Matias et Maxias), maîtres orfèvres et graveurs de la ville d'Angoulême.

Olivier est qualifié Mtre orfèvre et graveur de la ville d'Angoulême, dans des titres depuis 1660 jusqu'en 1678 ; son fils André est qualifié aussi « maître orfèvre et graveur » dans des titres de 1701 et 1702. Ce dernier a signé au bas d'un acte du 18 avril 1701 : Massias; comme dans tous les registres paroissiaux ce nom de Massias est ainsi signé [1].

Olivier Massias : 1621?... à Angoulême.

« Le sixième de novembre 1621 a été baptisé *Olivier Matias,* fils de sieur *Estienne Matias* [2], pictor (*sic*), et de Anne Penot, et a esté perrin Olivier Juillat, et marrine dame Marie Nesmond, femme et espouse de monsieur de La Doux, conseiller du Roy et son lieutenant au siège présidial d'Angoulmois.

« [*Signé :*] Marie Nesmond, Gulhard,
Bertrand Tallon. »

(Registre de la paroisse de Notre-Dame de Beaulieu.)

Olivier Massias épousa Anne Dumergue, fille de l'orfèvre, à Saint-André, le 26 mars 1647.

Olivier Massias eut plusieurs enfants; il suffira de mentionner les suivants :

1649, le 29 novembre, à Notre-Dame de Beaulieu, baptême de « *Anne Massias,* fille de *Olivier Massias* et de Anne Dumergue... » Monteilh, peintre, a signé comme présent.

André Massias, orfèvre-graveur, 1652-1711, à Angoulême.

1652. « Le premier jour d'octobre 1652 a esté baptisé en l'eglize de céans Notre-Dame de Beaulieu de ceste ville d'Angme, *André Maxias,* fils légitime de *Ollivier Maxias* et de dame Anne Dumergue; et a esté parrain

parmi les « maistres horlogeurs » angoumoisins depuis le seizième siècle jusqu'au dix-huitième. (Voir *Notes sur les anciennes paroisses d'Angoulême*, par Émile Biais.)

[1] Notes prises suivant les indications de mon regretté ami M. Gustave de Rencogne, mort archiviste de la Charente, sur une procédure faite à la requête de André Massias contre Françoise Cartereau, femme de Marc Rouhier, aux fins d'obtenir le remboursement d'une obligation qu'il avait héritée d'Olivier Massias, son père. (Archives départementales de la Charente, fonds du Présidial.)

[2] En 1613, le 18 juillet, baptême à Saint-André d'un fils de « Massias, maître peintre de la dite ville d'Angoulême »; parrain : Barthoulème Monteilh, marchand. (Registre paroissial de Saint-André.) Les lacunes qui existent dans nos cahiers et registres paroissiaux ne permettent pas d'obtenir les renseignements désirés.

André Horson, sieur de Moulède, et marrine dame Phelipe Monteilh; présans les soubz signés.

« *Signé :* André HORSON, parain; MASSIAS père; MOUSNYER; P. DELESTRADE; L. MASSON, CORAD. »

(Registre de la paroisse de Notre-Dame de Beaulieu.)

« André Massias, graveur-orfèvre, âgé d'environ cinquante-huit ans », a été enterré à Saint-André, le 24 avril 1711.

(Registre de la paroisse de Saint-André.)

1655, le 12 septembre. Baptême d'*Etienne Massias,* fils légitime et naturel d'*Olivier Massias* et de Anne Dumergne.

(Registre de la paroisse de Notre-Dame de Beaulieu.)

1761, le 13 février. Baptême d' « *Anne Emanuel,* fils de *Olivier Massias,* orphevre, et de Anne Dumergne. Parrain : messire Emanuel de Mauléon, trésorier de l'eglise cathedralle Saint-Pierre de cette ville d'Angoulesme, et marraine : dame Anne Pelloquin, famme de Pierre de Laiar, escuyer, Sr de la Grange, gouverneur de la citadelle de Xainctes. »

(Registre de la paroisse de Notre-Dame de Beaulieu.)

Marc Massias, maître orfèvre, parrain de Jeanne-Thérèse Bernard, le 12 septembre 1726, à Saint-Paul.

(Registre de la paroisse de Saint-Paul.)

LES NICOLET (*ALIAS* NICOLAY, NICOLLET).

NICOLLET (André-Joseph), peintre, né à Vevey (Suisse), en 1768, décédé à Angoulême en 1782 [1].

NICOLLET (François), peintre, né à Paris en 1762, décédé à Angoulême en 1833 [2].

[1] « Le sept février mille sept cent quatre vingt deux, le corps de *André Joseph Nicolet,* natif de Vevey en Suisse, qui a fait abjuration le quatorze avril mille sept cent quarante huit, en la paroisse St Désiré Longlesannier [Lons-le-Saulnier], aagé aux environ de soixante huit ans, a été hinumé dans le simetière de cette paroisse, présent les soussignés. — [*Signé :*] VALTAU. — CHAZOTTE. — DEVAL, archiprestre. » (Registre paroissial de Saint-Jean.)

[2] DÉCÈS DE NICOLLET (FRANÇOIS).

« Du cinquième jour du mois d'août, l'an mil huit cent trente trois, à sept heures du matin, acte de décès de *François Nicollet,* peintre, âgé de soixante-dix ans deux mois, veuf en première noce de Marie Ancelin, et époux, en seconde,

Ce François Nicollet eut plusieurs enfants, entre autres : François, né en 1784, qui collabora avec son père, mais ne paraît avoir été que fort médiocre peintre.

1783. « Le quatorze janvier mil sept cent quatre vingt trois, après les fiançailles et la publication d'un ban du futur mariage entre *François Nicolet,* peintre, fils légitime de feu *Joseph Nicolet, aussi peintre,* et de Catherine Guérin, ses père et mère, demeurant sur la présente paroisse, avec Marie Anselin, fille mineure et légitime de Louis Anselin, cardeur, et de Anne Vallade, touts deux de la présente paroisse et y demeurant, veu la dispense de deux autres bans optenue de Monseigneur l'évesque en datte du treize dudit mois de janvier, ne s'étant trouvé aucun empeschement au mariage des susdittes parties, je, soussigné, les ay marié et leur ay donné la bénédiction nuptialle en présence de Louis Anselin, Jeanne Joyeux, Pierre Petiot[1], Charles Gueslin, qui ont signé avec nous, et aussi en présence de Marie Valtaud, de Charles Nicolet, de Pierre Enselin et autres qui ont déclaré ne scavoir signer.

« [*Signé :*] Jane Joyeux; Charle Quelain; Pierre Petiot, Marie Ancelin; François Nicollet, etc.; Deval, archiprêtre. »

(Registre de la paroisse de Saint-Jean.)

Le 3 décembre 1781.

A l'assemblée du Corps-de-Ville d'Angoulême « M. le Maire a dit qu'aussitôst qu'il eût eu la lettre de cachet du Roy adressée aux officiers municipaux, au sujet de la naissance de Monseigneur le Dauphin, aïant convoqué une assemblée en son hostel pour délibérer sur la manière dont on célébrerait cet heureux événement, aussi intéressant pour la Nation que satisfaisant pour S. M., il y fut verbalement arresté qu'indépendemment des illuminations et du feu de joie ordinaires il serait tiré sur la place du Meurier, suivant l'usage, *un feu d'artifice, que l'exécution en serait confiée au S*[r] Nicolay (Nicollet) *autresfois attaché*

de Marie Valtaud, décédé de ce jour à six heures du matin, *né à Paris,* département de la Seine, demeurant en cette commune d'Angoulême, dans le domicile duquel je me suis transporté pour m'assurer de son décès. Sur la déclaration à moi faite par les nommés Jacques Lafont, tailleur d'habits, etc... — [*Signé :*] Janet » (2[e] adjoint). (Registre de l'état civil; Mairie d'Angoulême.)

[1] Ce Pierre Petiot devint le collaborateur de Nicollet; il était chargé de la besogne vulgaire. (V. Comptes de Nicollet.) La famille Petiot avait une partie des portefeuilles de Nicollet; la famille Ancelin a longtemps conservé aussi les estampes et dessins amassés par les Lemaistre et Nicollet; nous avons eu le plaisir de les y trouver, en constatant que nos prévisions étaient fondées. Le fils de Pierre Petiot, ancien élève de Guillon-Lethière, a fait de la peinture décorative en Charente; il est décédé depuis cinq ou six ans.

aux Menus Plaisirs du Roy ; son fils, peintre, fut chargé en même tems des ornemens et décorations, et Croizeau, maître menuisier de cette ville, le fut de la charpenterie. Ledit Nicolaÿ estant tombé malade, après avoir travaillé quelques jours et n'aiant pu estre remplacé dans cette partie, le dimanche 25 novembre, jour auquel M. l'évesque avait renvoié à chanter le *Te Deum,* afin de donner le tems de préparer ce même feu d'artifice estant proche, sans qu'il y eut pour ainsi dire rien de fait et la saison devenant tous les jours plus contraire à ces sortes d'opérations, et par d'autres motifs, il fut fait une autre assemblée dans laquelle il fut aussi verbalement arresté qu'on se désisterait du projet du feu d'artifice et que la dépense qu'il avait déjà occasionnée serait réglée de gré à gré avec les entrepreneurs; ce qui aiant été fait, elle s'est trouvée monter à la somme de deux cent quatre vingt-cinq livres dix-neuf sous, ce que mondit sieur le Maire a requis qui fut constaté. »

(Registre des Délibérations du Corps-de-Ville.)

« Le s^r^ Lescallier, receveur des deniers d'octrois appartenans à la Ville, payera au s^r^ *Nicolé,* peintre, trente livres qu'il a été arrêté qui lui seraient payées des deniers de la ville en conformité de la délibération du Corps-de-Ville, pour *ses avances de toiles et pour son travail de peinture pour les décorations du feu d'artifice* qui avait été projeté à l'occasion des réjouissances pour la naissance de M^gr^ le Dauphin, laquelle somme sera allouée audit sieur Lescallier en rapportant le présent aquitté; il a aussi été arresté par ladite délibération que les *soixente dix aunes de toile* appartiendraient audit Nicolé pour le suplément et le dédommagement de son travail.

« A Angoulême, ce 7 décembre 1781.

« [Signé :] Marchais de la Berge, maire; Robin, échevin, et Crassac, secrét.-greffier. »

Ce même jour on donna un « mandat de 91 # au s^r^ Valadon, pour le montant de 70 aunes de toile, à 26 sous l'aune, qu'il a livré audit Nicolé pour faire les décorations dudit feu d'artifice ».

(Registre des Mandats, 1765-1790. Archives communales d'Angoulême.)

An I^er^, le 25 novembre. « Payé à Nicollet, peintre, la somme de 60 # pour quatre *obelisques* par lui faites pour la fête du quatre du présent mois... »

1792, 2 janvier. « Payé à Nicollet la somme de 12 # pour le final payement du *tableau de la municipalité.* »

(Registre des Mandats.)

An IIe. Nicollet reçut 162 # pour journées, ouvrages et fournitures qu'il a employées au *char de triomphe.*

(12 ventôse An 2e. Registre des Mandats. Archives communales d'Angoulême.)

9 floréal. « ...La somme de 14 # pour décorations et inscriptions sur quatre bannières, inscription sur l'hôtel de la Maison commune et deux verges de fer nécessaires, pour la proclamation de la Loi qui accorde des secours aux pères et mères des déffenseurs de la Patrie. »

(Registre des Mandats.)

An VI. « A la demande du citoyen Verier, Nicollet a fait la *peinture du guidon de la cavalerie* et peint aussi *deux bonnets de liberté* au desus de l'insecription; pour le tout. . . . . 6 #

« Angoulême, le 16 ventose An VI.

« [*Signé :*] NICOLLET. »

(Comptes et Mandats.)

An VI, 26 prairial. « Mandat de la somme de cent soixante-onze francs au profit du Cen Nicolet, peintre, pour solde avec lui des ouvrages en peinture qu'il a fait pour la fête de la Paix et celle de la Jeunesse, montant à la somme de 267 francs; sur quoi il avait reçu 96 francs; il lui restait donc dû ladite somme de . . . . 171 francs. »

Mandat de 70 francs, au profit du Cen Nicollet, « pour les ouvrages de son art et fournitures faites pour les fêtes des 9 et 10 thermidor et 18 fructidor An VI ».

An VII. « Mémoire des ouvrage de peinture que jai fait pour la faîte de la Souveréneté du peuple.

« Savoire : deux figures, l'une représantant la *Soveréneté* et l'autre le *Peuple,* plus un pied destale soutenut par des Éléfants, dans le mileur dudit pied destale, et une insecription; le tout, peint sur toille et à l'huile, se monte à la somme de . . . . 120 #

« Plus pour les 5 insecripetions sur les mures du tample decadere, avec leur bordure en triscolore, se monte à la somme de . . . . . . 24 #

« Angoulême, le 29 floréal An 7e de la République française.

« [*Signé :*] NICOLLET. »

« ...pour la fait du 10 aoust la peinture du *traune* et ses acsesoire, se monte à. . . . . 9 #

« Plus pour un transeparan au desus de la figure représentau la *République* pausé à l'arbre de la liberté insis que les atribut de royauté mis sous ses pieds . . . . 12 #

« 29 floréal An 7.

« [*Signé :*] NICOLLET. »

An VII. « État des ouvrages de peinture pour la cérémonie funèbre des plénipotentiaires de la République assassinés à Rastadt.

« Savoir : quatre tableaux formant le pied destal de l'obélisque sur trois desquels est peint des *figures,* toille et façon . . . . 60#

« Plus pour le quatrième tableau du pied destal toille et deux cent cinquante et une lettres . . . . 15#

« Plus un tableau poar la Commune, toille, chassi et deux cent cinquante et une lettres . . . . 14#

« Plus pour avoir racomodé l'obélisque en différent endrois, avoir fait cent quatre vingt treize lettres . . . . 12#

« Plus cent cinq lettres sur l'auriflame . . . . 5# 5 sols.

« Angoulême, le 3 messidor An 7 de la République française une et indivisible.

« [*Signé :*] Nicollet. »

Ce mémoire fut réduit à 90 francs : 14 messidor An 7.

An VII. « Aux citoyens administrateurs de la Commune d'Angoulême.

« État des peintures que j'ai fait pour l'administration municipale :

« Savoir pour la faîte du 14 jeuliet an 7 :

« *Une draperie aux trois couleurs* autour de l'autel de la Patrie, plus *les atribut de royauté* peint sur deux feuilles de cartont pausé sous le pied de la République . . . . 15#

« Pour le 9 et 10 thermidor an 7 :

« Un *piedestale* en bleux parsemé de fleures de lis, le *trone* idem, *un livre et une couronne* en cartont . . . . 16#

. . . .

« Du 10 vendémiaire, pour la cérémonie funèbre du général Joubert, trois tableaux représentant des *batailles,* avec les insecriptions au desus montant à 219 laitres . . . . 70#

« [*Signé :*] Nicollet. »

An VIII, 21 brumaire. « Mandat de la somme de 119 francs, au Cen Nicollet, peintre, pour ouvrages et fournitures qu'il a fait pour les fêtes des 14 juillet, 9 et 10 thermidor An 7 et 1er vendémiaire An 8 et pour la cérémonie funèbre du général Joubert. »

An VIII, 8 prairial. « Mandat de 130 francs, pour payement et solde au Cen Nicollet, peintre, des ouvrages en peinture qu'il a fait à la salle décadaire pour la fête de la Souveraineté du Peuple, et ce qu'il avait fait précédemment pour la fête du 10 août, cy . . . . 130 francs. »

An XII. « Pour la fête du couronnement de l'Empereur » Nicollet fit aussi des « ouvrages de son art »; il reçut « pour ce » un mandat de 178 francs, « plus un supplément de 49 francs ».

1814. Dans l'« État des sommes payées aux différentes personnes suivant leurs mémoires et quitances ci-joint, tant pour la fête donnée au passage de S. A. Royale Monseigneur le duc d'Angoulême, celle de la Saint-Louis et la publication de la Paix, en 1814 », on voit figurer « Nicollet, peintre », pour 274 francs.

(États et Mémoires : 1814. Archives communales d'Angoulême.)

A l'occasion de la première représentation de la *Dame blanche*, à Angoulême, Nicollet brossa un décor qui est resté légendaire; puis il fit les grisailles décoratives de l'amphithéâtre, des Muses bien personnelles et des imitations de bas-relief d'après des estampes prises sur des dessins du sculpteur Moitte en 1790-1791.

Il y a quelque douze ans, lors de l'installation de la Société de Gymnastique dans le local de l'ancien théâtre, il fut procédé à la vente d'une masse d'objets accessoires provenant du matériel de ce théâtre; on y remarquait des *toiles de fond* et d'autres décors exécutés jadis par Nicollet. Vendues aux enchères, ces toiles ont été adjugées à vil prix et ont servi, les unes à un petit « théâtre de société », les autres à des charretiers qui les ont transformées en bâches. *Habent sua fata tabellæ!...*

On voit une trentaine de copies d'après Boucher (*Pastorales*); Vanloo : les *Beaux-Arts;* des natures mortes (originaux); des paysages (*Vues de Suisse*), dans un hôtel bâti vers 1750 ou 1760 (actuellement rue Marengo), et qui appartient à M. Fougère, m^d quincaillier. Nicollet (François) y aurait eu son atelier pendant longtemps.

M^lle Louise Foucaud, ex-professeur de dessin et de peinture à Paris, fille d'Auguste Foucaud [1], peintre, possède un paravent, figurant les *Quatre Saisons,* par Nicollet.

L'auteur de cette notice a trouvé de nombreux dessus de porte de ce même Fr. Nicollet, dans différentes maisons « bourgeoises » d'Angoulême; il conserve une *Pastorale* d'après Boucher, fort bien pastichée, et un remarquable paravent représentant les attributs des Beaux-Arts, des fleurs, des fruits, des natures mortes, d'une facture originale. Ce paravent, qui appartenait au commencement de ce siècle à ma grand'tante M^me de Saint-Amand, est certainement l'un des meilleurs ouvrages de

[1] Georges-Auguste Foucaud, élève de Damame et de Lacour, né à Périgueux le 1^er mars 1785, mort à Angoulême le 25 juin 1864. Cet artiste a produit des dessins à la mine de plomb, à l'aquarelle, des miniatures surtout d'un très beau fini; il a exposé aux Salons de 1827, 1837, 1838. Foucaud a été un des dessinateurs lithographes de la première heure; enfin il a professé à l'École de marine, au Collège royal et plus tard au lycée d'Angoulême, depuis l'année 1839 jusqu'en 1860.

Nicollet, et je crois qu'il peut être à bon escient attribué à André-Joseph Nicollet, — s'il n'est pas de la première manière large et facile, parfaitement décorative, de François Nicollet.

MAITRES DE MUSIQUE, ORGANISTES.

1791. « Musiciens de l'église épiscopale et paroissiale de Saint-Pierre de cette ville » ; ils réclament « à nouveau » leur traitement à MM. du Directoire du District d'Angoulême :

> « Renard, maitre de musique; Bardy, haute-contre; Flanchée, basse-taille; Legrand, organiste, Lhuillier, basson et serpent; Douvillée, basse-contre; Bouquet, basse-contre. »

(Registre de la Correspondance. Période révolutionnaire. Archives communales.)

An IV. « Au Cen Renard, maître de musique.

« L'Administration chargée de faire réunir au Temple tous les musiciens de cette commune, vous charge de leur donner avis que demain, à dix heures du matin, tous les Corps constitués s'y assembleront pour célébrer la *fête de la juste punition du dernier des Tirans*. Vous voudrez bien leur dire que l'arrêté du département, que nous avons reçu aujourd'hui, porte qu'ils soient tous réunis en orchestre ; nous pensons qu'aucun n'y manquera.

« Salut, etc. »

(30 nivôse an 4e.)

(Registre de la Correspondance. Ans 2-5.)

An VI. « Au Cen Renard, maitre de musique.

« Du 17 ventôse an 6.

« La fête de la Souveraineté du peuple devant être célébrée le trente de ce mois, Citoyen, l'administration vous invite de vous rendre dans son sein, ce soir, entre 4 et 5 heures, pour conférer avec vous sur ce que l'on pourrait joindre d'ornement à cette cérémonie, relativement à la musique.

« Convaincu de votre patriotisme et de votre zèle à concourir à tout ce qui peut tendre à illustrer les fêtes républicaines, elle espère que vous répondrez avec plaisir à son invitation.

« Salut et fraternité. »

(Registre de la Correspondance. Ans 5-7.)

Mathieu, organiste, touchait ou plutôt devait toucher « une annuité de 600 fr., par arrêté du 2 brumaire an VII », en sa qualité « d'organiste de

la commune » ; il avait été organiste de Saint-Pierre avant la Révolution.
(Registre des Mandats, *passim*.)

Il s'est plaint de ne pas être payé régulièrement.

An IV. « Au C^en^ Mathieu, organiste.

« Les Corps constitués devant se rassembler au Temple demain, à dix heures du matin, l'administration vous invite à vous y rendre pour y toucher de l'orgue[1] pour la célébration de la fête de la juste punition du dernier des Tirans.

« Salut, etc.

« 30 nivôse an 4. »

(Registre de la Correspondance. Ans 2-5.)

N. DE LARMESSIN.

1717, 28 juillet. D'une « transaction passée entre Mesturas, Lespine et austres », il résulte que ledit Jacques Mesturas, procureur au siège présidial d'Angoumois, représentait « Messire René de Saint-Hermine de « Chenon, prestre licencié de la Faculté de Paris, etc., et *Nicollas de* « *Larmessin*, designateur et graveur ordinaire du Roy, et damoiselle Marie « Seudre, son espouse, demeurant ordinairement ledit sieur de St-Her- « mine à Noyon et ledit *de Larmessin* et damoiselle Seudre, son espouse, « à Paris, rue des Noyers, paroisse de Saint-Estienne Dumont (*sic*).

« DEROULLÈDE, notaire royal (Angoulême). »

(Archives départementales de la Charente.)

« Le vingt un novembre 1634, au grand cœmetière S^t^-André, a esté inhumé Melchior Seuldre, alleman, qui a esté secretain (*sic*) de S^t^-André

[1] Document relatif aux *orgues*.

An 2^e^. « Au Comité d'instruction publique :

« Nous vous transmettons copie de la pétition de plusieurs citoyens de la Société populaire d'Angoulême tendante à demander *la conservation de l'orgue* qui existe à la salle décadaire de notre commune ; nous présumons que l'arrêté du Comité des finances, qui ordonne la vente généralle des orgues existantes dans les ci-devant églises de la République, ne doit pas comprendre les orgues destinées à la célébration des fêtes nationalles. Dans cet esprit nous nous réunissons aux pétitionnaires pour en solliciter la conservation, et, à l'appui de cette demande, nous devons observer en outre que les dégradations qui résulteraient de l'enlèvement de cet instrument deviendraient à peu de chose près aussi dispendieuses à reparer que le résultat de la vente pourrait donner de produit et que, d'ailleurs, les orgues procurent le plus grand interest dans les fêtes nationalles, que nos concitoyens célèbrent constamment dans cette ville tous les jours de décade. » (Registre, Correspondance de la Municipalité, ans II-V; Archives communales d'Angoulême.)

30 ans ou plus, eagé de quatre vingtz cinq ans, et lequel a lessé plusieurs enfants. »

(Registre de la paroisse de Saint-André.)

Le nom de *Seuldre* devint *Seudre* du fait des clercs de la paroisse; successivement les gens de cette famille signèrent : Seudre, en se francisant.

Renodos, secrétaire greffier du Corps-de-Ville, peignait parfois des écussons, emblèmes, devises, etc. En 1721, il toucha un mandat « pour *un tableau* à placer sur la porte de la Mairie ».

(Registre des Mandats.)

C'était un tableau en l'honneur du maire André Arnauld. (V. *Procès-verbal de l'assemblée du Corps-de-Ville :* 30 mars 1721.)

Printemps, « violon populaire ».

Ce Printemps, qui tint l'archet de « maitre » des « violons populaires »; jusqu'à la fin du siècle dernier, était le chef d'une nombreuse famille d'où est issu un contemporain, M. Printemps (*alias* Guichard Printemps), ancien premier violon au Théâtre-Italien, à Lyon et ailleurs. Voici un petit renseignement relatif à Printemps :

Il avait acquis la vieille église Saint-Jean pendant la période révolutionnaire; c'est là qu'avec l'appui de la municipalité il organisait des bals; le 22 nivôse an VI il délivre un récépissé « à l'administration municipale » qui lui « a prêté la quantité de 400 fallots, couverts de papier aux trois couleurs, pour illuminations et décorations de sa maison pour un bal... »

(Pièces de comptabilité. An VI. Archives communales.)

LES LEMAISTRE (*ALIAS* LE MAITRE, LEMAITRE).

1° *Jean-Baptiste Lemaistre,* né en 1674 à (?), mort à Angoulême en 1749[1]; il épousa Marguerite-Magdelaine de Maubois le 19 février 1730[2].

2° *Charles Lemaistre,* né à Angoulême en 1715, mort dans cette ville

[1] « Le 9 août 1749 a été inhumé, dans l'église, *Jean-Baptiste Le Maitre,* pintre, décédé la veille, âagé de soixante-quinze ans. — (*Signé :*) Cazaud, curé. » (Registre paroissial de Notre-Dame de Beaulieu.)

[2] « Jean-Baptiste Le Maître, peintre, de la paroisse de Notre-Dame de Beaulieu, d'Angoulême », épousa « Marguerite-Magdelaine de Maubois, de la paroisse de S[t] Germain de l'Auxerrois, diocèse de Paris », le 19 février 1730. Un Massias signa comme témoin. (Registre paroissial de Notre-Dame de Beaulieu.)

Baptême de Marc, leur fils, le 28 janvier 1732; parrain : *Marc Massias;* marraine : Françoise Bossée. (Registre paroissial de Notre-Dame de Beaulieu.)

en 1776[1]. Il eut pour parrain Charles de Borneuil (?) et pour marraine Marie d'Hacquenin.

3° *Michel Lemaistre,* né à Angoulême, mort dans cette ville en 1795, se maria en l'année 1751 et signa au bas de l'acte du baptême de sa fille, le 10 mai 1753 : « Michel Le Maitre le jeune[2]. »

4° *Gabriel Lemaistre,* né en 1741, mort en (?), à Angoulême, épousa une demoiselle de la bourgeoisie en 1764[3].

5° *Charles Lemaistre,* 1765 (?), à Angoulême.

6° *Alexandre Lemaistre,* 1767-1805, à Angoulême[4], me paraît avoir été le plus remarquable de cette famille de peintres avec son aïeul Charles.

En l'année 1753, le 10 décembre, Charles Lemaistre fut adjudicataire « des ouvrages en sculpture à faire à la nouvelle porte de Saint-Pierre, contenus au devis du 3e novembre dernier ».

Voici un extrait, y relatif, de « l'adjudication de la sculpture et serrurerie de la porte St-Pierre à

« Charles Lemaitre, peintre,
« et Jean Labrüe, serrurier » :

« ...Et le deuxième feu étant éteint sans que personne ait fait aucun autre rabais, nous en avons fait alumer un troisième pendant la durée duquel *Charles Lemaître,* peintre et sculpteur de cette ville, auroit offert de faire tous les ouvrages concernant la sculpture ainsy qu'ils sont mentionnes par le devis dudit jour, 3 novembre dernier, et de si conformer moyennant six cent soixante livres, cy. . . . . 660 #

[1] « ...Charles Le Maistre, né du 15 janvier », baptisé le 16 janvier 1718, « fils de Jean-Baptiste Le Maistre, peintre, et de Jeanne Merceron ». Il épousa Marie Klotz, à Notre-Dame de Beaulieu, le 7 mai 1737. — « Charles Lemaistre, peintre, inhumé dans l'église de N.-D. de Beaulieu, d'Angoulême, le 17 mars 1776, âgé de 63 ans. » (Registre paroissial.)

[2] « *Michel Lemaître,* peintre, décédé le 24 nivose an 4e, section de la Liberté, en sa maison. » (Registre de l'état civil, f° 82.)

[3] Baptisé le 20 août 1741, à Notre-Dame de Beaulieu. — « ...Mariage, le 4 septembre 1764, de *Gabriel Le Maître,* peintre, fils légitime de Charles Le Maitre aussi peintre, et de defunte Marie Klotz, avec Mlle Dorothee de Wailly, fille légitime de sieur Nicolas de Wailly, bourgeois, et de Marie Gagneron... » (Registre paroissial de Notre-Dame de Beaulieu.)

Gabriel Lemaistre eut un fils de sa femme Dorothée de Wailly : Charles, baptisé le 13 juillet 1765, à Notre-Dame de Beaulieu ; j'ignore s'il a été peintre.

[4] L'an XIV, le 1er brumaire, enregistrement du « décès de *Gabriel-Alexandre Lemaistre,* peintre, d'Angoulême, âgé de 38 ans, époux de Jeanne Allibert, décédé cejourd'hui dans l'auberge portant pour enseigne l'effigie de St Joseph, tenue en arrentement par le sieur Jacques Clavel, à 6 heures du matin ». (Registre de l'état civil.)

« Et ledit *Jean Labrüe*, maître serrurier, aussy de cette ville, tous ceux de serrurerie portés par le susdit devis et aussy de s'y conformer, moyennant la somme de sept cent vingt-huit livres, cy. . . . 728 # »

1754, 1er mars. « *Explication des ornemens de sculpture à la porte de Saint-Pierre :*

« En conséquence du devis du 3 nov. dernier, fait par le sieur Kolly de Montgazon, sous-inspecteur des ponts et chaussées, des ouvrages en sculptures à faire à la porte Saint-Pierre de cette ville, l'entrepreneur étant obligé de faire, outre les armes du Roy, quatre écussons aux armories (*sic*) qui lui seront données ou une console à la place du quatrième, sur la clef, du côté extérieur de la porte, il est arrêté que, du côté extérieur de la porte, entre l'archivolte et l'avant des pilastres, dans la partie vers le rempart de la ville, il y plassera les armories de M. le duc d'Uzès, Gouverneur de la province, avec touttes les aliences; que de l'autre côté il y plassera les armories de M. de Chaumont de la Lamilière, Intendant de la Généralité [1], et que, sur la clef du côté extérieur, il y fera une console conforme au dessein quy lui sera donné par ledit sieur de Mongazon, chargé de la conduitte desdiz ouvrages; et, sur la clef du côté intérieur, il y plassera l'écusson de nos armes [2].

« Fait à Angoulême, par Nous Maire et Capitaine de cette ditte Ville, le premier mars mil sept cent cinquante-quatre.

« *Signé :* JOUBERT [3]. »

Le 14 août de ladite année 1754, les « ouvrages en sculpture » précités furent acceptés par une commission officielle.

COMPTE DE LA FABRIQUE DE LA CHAPELLE DES BOUZINES [4].

1783. Le 11 août, « donné 60 # 10s à M. Le Maître, paintre, pour avoir raccomodé deux tableaux de la nef de la chapelle ».

1785, le 10 7bre, « donné 26 # au sieur Le Maître, pintre, pour avoir pint quatorze vases à bouquets artificiels, tournés par Martin, et en bois d'érable, savoir : 7 en or et les autres en couleur ».

[1] Jacques-Louis de Chaumont de La Millière, intendant de la Généralité de Limoges, mort dans cette ville le 14 décembre 1756.

[2] A partir du seizième siècle, il est resté des preuves comme quoi les maires d'Angoulême n'ont jamais oublié de faire « engraver » leurs armes; murailles, portes de ville, etc., l'établissent suffisamment; ils tenaient à bien affirmer, ainsi, leur noblesse de fraîche date; on se contente aujourd'hui de faire « engraver » le nom.

[3] Élie-François Joubert, avocat, « maire et capitaine de la ville d'Angoulême », 1751-1754.

[4] La chapelle de Notre-Dame d'Obezines; le populaire dit Aubezines, Bezines.

1788, le 14 juillet, « donné 140 # au sieur Le Maître, pintre, pour avoir racomodé trois grands tableaux de la chapelle estrêmement gâtés ».

— 18 août, « ...84 # au s[r] Le Maître, pintre, pour avoir pint la statue de la Vierge et sa niche qui est au dessus de la grande porte de la chapelle ».

1789, 9 sept. S'agit-il encore de Lemaître ici : « Donné à *un raccomodeur* de tableaux 9 # pour retoucher les deux qui sont sur les deux petits autels. »

1792, 23 janvier. « M. Desgaigner, trésorier de la Municipalité d'Angoulême, payera à Alexandre Lemaître la somme de 10 livres 10 sols, pour desseins fait pour sept bandoulières, marché fait avec lui à 30 sols pour chacune [1]. »

(Registre des mandats)

LES DUMERGUE, ORFÈVRES.

Il y eut *Pierre Dumergue,* son fils *Pierre Dumergue,* qui épousa Jehanne Corrion, de la famille des maîtres orfèvres de ce nom, et *Arnauld Dumergue,* tous maîtres orfèvres.

« Le neufviesme iour de mars mil six cent cinquante huict, a esté baptisée en l'église de céans, par moy curé soubssigné, Marie Dumergue, fille légitime de *Pierre Dumergue,* M[e] orfèvre, et de Jehanne Martin, ses père et mère ; et ont esté parrain, Messire Henry de Forgues de Lavedan, chevallier, seigneur baron de la Roche-andry, et dame Marie Patras de Campagnole, femme de messire Bernard de Forgues de Lavedan, chevallier, seigneur baron de la Roche-andry, Nuillhac et autres places, mareschal de camp et armées du Roy. Le dict baptesme faict ez présances des soubs signez.

« [*Signé :*] M. PATRAS DE CAMPAIGNO, Henry DE FORGUES DE LAVEDAN, Anne DE GUEZ, DUMERGUE, C. JEHU, V. DUMERGUE, Jean PERAUD (?), ROSSIGNOL, curé de S[t] Antonin et S[t] Vincent, son annexe. »

(Registre de la paroisse de Saint-Antonin.)

[1] On avait acquis plusieurs sortes de draps, pour cesdites bandoulières, du sieur Boiteau, moyennant la somme de 39 livres ; le 31 décembre 1791, elles furent faites par André Grignon, tailleur, « pour 24 livres de façon ». (Mandat du 31 janvier 1792.)

ROLLIN, SCULPTEUR.

« Le vingt sixiesme de juin mil six cent soixante dix-neuf, ont esté conjoints et unis par le sacré lien du mariage *Anthoine Rolin*, de la parroisse de S[t] Hylaire d'Agens, et Anthoinette Dubois, de ma parroisse, en présence de moy curé soubssigné et après avoir esté faittes les publications nécessaires en l'une et l'autre parroisse et veu les certificats rapportez par led. Rolin, signez et seelez en bonne forme, dont a esté dressé le présent acte, présens les soubssignez.

« [*Signé :*] A. Rollin, Dubois, Rossignol, curé. »

(Registre de la paroisse de Saint-Antonin.)

Filhon, *alias* Fillon, maître orfèvre. (Décès de son fils le 27 août 1672.)

(Registre de la paroisse de Saint-André.)

Jean Perdriel, « sculpteur pour le Roy », demeurait à Jarnac en 1683 et années suivantes probablement; voici une pièce le concernant à la date du 8 octobre 1683 [1].

ROGIER.

Jacques Rogier, « maistre meneuzier », *alias* sceulteur. Il épousa « d[lle] Elysabet Giraud » à Saint-André, le 26 août 1641. Parmi les « présents » qui ont signé au bas de l'acte de son mariage : « Jehan Giraud, chanoyne de l'église de S[t] Théodore de la Rochebeaucourt [2]. »

(Registre de la paroisse de Saint-André.)

Baptême d'*une fille* de J. Rogier, à Saint-Paul, le 24 juillet 1668. Baptême de son fils Jean, à Saint-André, le 28 janvier 1685; parrain : Jean Monteilh; un autre Monteilh a signé l'acte. Baptême d'une autre fille à Saint-André, le 8 novembre 1690.

[1] « ...Jean Perdriel, sceulpteur pour le Roy, demeurant de prezant en la prezante ville de Jarnac », afferme, de Jean Templereau, sieur du Four de la Chaud, paroisse de S[t] Mesme, « tous les bastimans, héraux, jerdrins, droits de porcq, ouayzillière et générallement tout ce quy peust compter et appartenir au dit Templereau... » (Desborde, notaire à Jarnac. Archives départementales de a Charente.)

[2] Suivant son marché passé avec le curé de la paroisse, Jacques Rogier fournit la « chaire pour prescher, ornée de plusieurs ornemens de sceulture et couverte d'un plat fond », à l'église Saint-André (16 avril 1692). (Audouin, notaire à Angoulême. Archives départementales de la Charente.)

Cette chaire est tout à fait dans le goût du temps; le « plafond » est surmonté d'une couronne royale; elle fut payée 700 ᵗᵗ par la Fabrique de Saint-André.

Michel Descordes, maître menuisier, ayant épousé Jeanne Rogier [1], le populaire attribue encore l'exécution de cette chaire à la mère d'un député d'Angoumois à l'Assemblée nationale, M. Descordes, qui mourut premier président de la Cour royale de Poitiers, et dont un fils, le respectable chanoine Descordes, doyen du chapitre de la cathédrale d'Angoulême, est actuellement dans la quatre-vingt-dixième année de son âge.

VALLIN DE LA MOTHE.

Copie de trois lettres du czar Paul Ier « à M. Vallin de la Mothe, à Angoulême [2] ».

« Sensible aux vœux que vous m'adressez et aux sentimens que vous me témoignez, Monsieur, j'y réponds par le retour sincère des miens dont je me fais toujours un plaisir de vous réitérer les assurances et avec lesquels je suis votre affectionné

« PAUL.

« Saint-Pétersbourg, ce 7 janvier 1790. »

« Je suis bien persuadé, Monsieur, de la sincérité des vœux que vous m'adressez à l'occasion de ce renouvellement d'année et que je reçois avec d'autant plus de plaisir que je les sais fondés sur des sentimens qui me sont connus depuis longtemps, comme je me trouve dans ce même cas vis-à-vis de vous; je ne doute pas que vous ne receviez de même le retour des miens, étant très parfaitement votre affectionné

« PAUL.

« Saint-Pétersbourg, ce 10 janvier 1791 (v. s.). »

« Recevez mes remercîments, Monsieur, des vœux que vous m'adressez à l'occasion de la nouvelle année ainsi que des sentimens que vous me témoignez et en retour desquels je ne puis que vous assurer de ceux avec lesquels je suis constamment, Monsieur, votre affectionné

« PAUL.

« Saint-Pétersbourg, ce 12 janvier 1792. »

Extrait du « *Tableau des individus* de tout sexe, âgés de plus de douze ans, habitans de la commune d'Angoulême, formé en vertu de la Loi du 10 Vendémiaire de l'an IVe de la République française ».

[1] Baptême de leurs enfants : 3 juillet 1724 et années suivantes. (Registre de la paroisse de Saint-André.)

[2] L'une de ces lettres fait partie de la collection de M. Charles Lucas, architecte à Paris, à qui je l'ai donnée; les deux autres ont été vendues par feu M. Gustave Paillé (peintre à Angoulême de 1850 à 1878) à M. Charavay, l'expert en autographes bien connu.

« N° 896. Lamothe, ci-devant architecte, sa fille et sa servante, vieille fille. Lieu d'établissement ordinaire : Angoulême[1]. »

Pétition de Vallin de La Mothe.

« L'administration municipale, vu la pétition du citoyen Vallin Lamothe, par laquelle il expose qu'étant réduit au plus grand besoin — soit par la suppression d'une pension qu'il avoit de l'impératrice de Russie, soit par des remboursements qui lui ont été faits en mandats — il est dans l'impossibilité absolue de pouvoir acquitter son imposition personnelle et somptuaire montant à 31 # 3 sols, sçavoir 26 # 13 sols pour l'an IV et 4 # 10 sols pour le 5e de l'an V;

« L'administration municipale, considérant que, par l'examen qu'elle a faite (*sic*) des motifs qui ont servi de base à la taxe du citoyen Lamothe, elle a observé que la fille du pétitionnaire, quoique sous l'autorité de son père, demeurant avec luy, ne jouissant d'aucun revenu, y est comprise pour 6 # 5 sols; ce qui est contraire à la loi du 7 thermidor an III et à la lettre de la Commission des Revenus nationaux du 18 fructidor an III interprétative de la loi précitée;

« Le suppléant du Commissaire du Directoire exécutif entendu;

« L'administration municipale estime qu'il est de toute justice d'accorder au pétitionnaire la décharge entière de sa contribution personnelle et somptuaire montant à la somme de 31 # 3 sols, tant en principal que charges locales, sçavoir : 26 # 13 sols pour l'an IV et 4 # 10 sols pour le 5e de l'an V; que cette somme doit tomber en non valeur et être allouée comme telle au percepteur de la commune et encore que la cotte du citoyen Lamothe soit rayée du rôle de la contribution personnelle et somptuaire.

« Fait à l'administration municipale, le 8 floréal an V de la Rép. Françoise[2]. »

« Renvoy de l'administration centrale du département à celle municipale, pour donner les causes de la taxe somptuaire du citoyen Vallin Lamothe et son avis sur cette taxe, en date du 16 floréal.

« L'administration municipale, considérant que la taxe somptuaire de 11 # 5 sols en principal a pour cause quatre cheminées qui ne sont pas exemptes de la contribution exigée par la loi, quoique le pétitionnaire ne jouisse pas du revenu suffisant pour être assujetti à la taxe de citoyen.

[1] Archives de l'Hôtel de ville d'Angoulême.

[2] Registre des *Pétitions de l'an IV à l'an VII*, f° 135 r°. (Archives de l'Hôtel de ville d'Angoulême.)

« Le suppléant du Directoire exécutif entendu, l'administration persiste dans sa délibération prise le 8 de ce mois.

« Fait au bureau municipal le 17 floréal an V de la Rép. Françoise [1]. »

« Arrêté du département du 19 floréal an V, qui homologue l'avis de l'administration municipale sur la pétition du citoyen Vallin Lamothe et sa fille, et arrête que les pétitionnaires sont dispensés d'acquitter les taxes personnelles et somptuaires [2]... »

Extrait du *Reg. des décès de l'état civil de la mairie d'Angoulême, an VIII.*

« N° 319. — Aujourd'huy dix-huit floréal an huit de la République françoise une et indivisible, à sept heures du matin, par devant moi Jean Lecler Raby, officier public de la commune d'Angoulême, est comparue en la maison commune Élisabeth Bélar, veuve de François Gérôme Picard, journalier, assistée de Cécile Allély, épouse de Marc Fannaud, journalier, et de Rosallie Gaillard, témoins majeurs, demeurant tous en cette dite commune, laquelle dite Élisabeth Bélar m'a déclaré que *Jean-Michel Vaslin Lamothe*, architecte, veuf de Suzanne Scal, âgé de soixante et onze ans, est décédé du jour d'hier, à cinq heures du soir, en son domicile sittué section de la Liberté, susditte commune; d'après cette déclaration, je me suis sur le champ transporté au lieu de ce domicile; je me suis assuré du décès dudit Jean Michel Vaslin Lamothe, et j'en ai dressé le présent acte que j'ai signé; la déclarante et les témoins ont dit ne le savoir faire, de ce enquis.

« Fait en la dite maison commune d'Angoulême, les jour, mois et an susdits. Approuvé le mot Lamotte (*sic*) interligné pour valloir et un mot rayé pour nul.

« [*Signé :*] LECLER RABY, ad^{r}. »

9 janvier 1839. « Décès de Louise Platen Vallin de la Mothe, native « de Hambourg, demeurant en cette commune d'Angoulême, rue des « Cordonniers [3], décédée aujourd'hui, à 1 heure du matin... »

[1] Registre des *Pétitions de l'an IV à l'an VII*, f° 135 r°. (Archives de l'Hôtel de ville d'Angoulême.)

[2] *Ibid.*

[3] Dépendant de l'ancienne paroisse Notre-Dame de Beaulieu, autrefois habitée par Vallin de Lamothe et sa fille, comme l'indiquent les documents précités. Mlle Louise Vallin de Lamothe avait conservé les portefeuilles de son père; après son décès, ils furent vendus avec son modeste mobilier et tombèrent ès mains d'un marchand fripier qui les relégua dans son grenier : longtemps après, c'est là qu'un de mes amis, bien avisé, a eu la bonne fortune de les découvrir et de les préserver d'une destruction imminente.

XXXVIII

UN OPÉRA FRANÇAIS COMPOSÉ EN 1774
POUR LE THÉATRE DE LA MONNAIE, A BRUXELLES.

On sait qu'aujourd'hui le théâtre de la Monnaie, à Bruxelles, loin de vouloir passer pour une succursale des premières scènes parisiennes, tient à paraître original, à aller au-devant des artistes et à procurer au public des nouveautés; il veut être compris au nombre des théâtres de création.

Ce que le théâtre de la Monnaie a fait de nos jours pour les œuvres des maîtres français contemporains, des Reyer, des Massenet, des Godard, il le faisait déjà il y a plus d'un siècle, alors que la France possédait des musiciens assez en vogue, quoique bien oubliés aujourd'hui : Vitzthumb et Compain-Despierrières, qui dirigeaient ce théâtre en 1774, avaient à cœur de satisfaire à toutes les exigences du public bruxellois et de lui témoigner des efforts faits pour lui plaire.

Compain partait de temps à autre pour Paris et, de cette ville, écrivait presque tous les jours à son associé, lui racontant ce qui s'y passait dans le monde théâtral, dans les soirées, dans les salons. Il donne son appréciation sur les artistes et leurs œuvres, sur les acteurs et leur manière de chanter et de jouer. Il voit les compositeurs célèbres comme Grétry, Philidor et Gossec; il dîne avec eux, ainsi qu'avec les directeurs de théâtre et les acteurs en renom. Enfin, il se donne une peine inouïe pour que son séjour à Paris rapporte au théâtre dont il est le codirecteur le plus d'avantages possible.

Mais avant de mettre en scène nos principaux correspondants, il ne sera pas inutile de les présenter au lecteur.

Compain-Despierrières était Français et, peut-être, Parisien. Nous verrons que dans une de ses lettres il parle de son frère qui

habitait Paris, ainsi qu'un autre de ses parents [1]. C'est en 1757 qu'il avait débuté à Bruxelles par le rôle du prince dans *Ninette à la Cour*. Puis, pendant plusieurs années, il avait tenu les rôles d'amoureux, mais avait changé d'emploi et jouait, en 1766, les rôles de paysans. Il avait une belle voix de basse-taille et chantait bien. Sa méthode était fort appréciée, et notre acteur était considéré comme un des meilleurs chanteurs du théâtre de Bruxelles. Aussi ne faut-il pas s'étonner de le voir sollicité, dès son arrivée à Paris, de débuter aux Italiens. Il l'annonce le lendemain (24 février) à Franck, secrétaire du prince de Stahremberg, ministre plénipotentiaire des Pays-Bas autrichiens, qui s'occupait beaucoup de tout ce qui concernait la « troupe des Comédiens ordinaires de Son Altesse Royale le prince Charles de Lorraine » : « Je ne débu-
« terai point aux Italiens, lui dit-il, quoique tous mes amis et con-
« noissances ainsi que les comédiens eux-mêmes m'en sollicitent.
« Comme je n'ai aucun dessein de m'y fixer, mon frère et un
« autre parent m'ont fait entendre que je les désobligerais en y
« débutant; ainsi, je ne le ferai pas, mais je me ferai pourtant
« entendre dans quelque société, et je le ferai avec confiance [2]. »
Compain était aussi poète et s'occupait de littérature dramatique. Le 4 novembre 1761, on avait exécuté au théâtre de la Monnaie, pendant une représentation-gala, en présence du prince Charles de Lorraine, dont on célébrait ce jour-là la fête patronale : *l'Éloge de la vertu ou le Tribut des cœurs*, de Compain-Despierrières pour les paroles et de Vitzthumb pour la musique [3]. Le 9 août 1774, Compain publia une *Lettre à un inconnu, auteur d'une brochure intitulée : Essais sur l'étude du comédien, ou complainte sur le théâtre actuel de Bruxelles*, une plaquette de quatre pages, que Faber dit être rarissime. Enfin, ses lettres de Paris prouvent que Compain était un excellent connaisseur en matière d'art.

Ignace Vitzthumb était né à Baden, près de Vienne, en Autriche, le 20 juillet 1723. Après avoir fait ses premières études à Vienne, chez les Oratoriens écossais, on l'envoya à Bruxelles, où il entra, comme enfant de chœur, à la chapelle de l'archiduchesse Marie-

[1] Nous verrons aussi, dans une lettre du 19 septembre 1774, que la fille de Compain était danseuse à Paris.

[2] Lettre de Compain à Franck, du 24 février 1774.

[3] F. Faber, *Histoire du théâtre français en Belgique*, t. I, p. 274.

Élisabeth, sœur de l'empereur Charles VI et gouvernante des Pays-Bas autrichiens. Il termina ses humanités au collége des Jésuites à Bruxelles, puis s'enrôla dans un régiment de hussards commandé par le comte de Hadik et fit la guerre de Sept ans. Après la conclusion de la paix, en 1748, Vitzthumb rentra à Bruxelles avec l'archiduc Charles de Lorraine, entra dans la chapelle de la Cour et ne s'occupa plus que de musique. Tout en composant beaucoup pour l'église, le théâtre l'attirait. Nommé chef d'orchestre à la Monnaie, il s'acquitta brillamment de ses fonctions. Sa réputation de musicien sérieux et d'excellent chef d'orchestre était universelle. Les correspondances de l'époque prouvent qu'il était hautement estimé et qu'on recourait souvent à ses lumières et à son expérience. Il forma de bons élèves, comme les actrices d'Hannetaire et Bultos et l'acteur Dubus. Faber raconte qu'avant d'entrer à la Monnaie, Vitzthumb avait fait construire sur la place Saint-Michel, aujourd'hui place des Martyrs, une grande salle en planches; que sur cette scène improvisée, il avait fait paraître exclusivement des chanteurs belges, et que bientôt cette troupe rivalisa avec celle du Grand-Théâtre. Il ajoute que, tous les ans, après Pâques, Vitzthumb embarquait sur deux navires ses artistes, ses musiciens, ses gens de service, ses malles, sa baraque et tout son matériel de théâtre, pour aller donner des représentations dans les principales villes de Belgique et par toute la Hollande [1].

En 1761, on avait exécuté trois œuvres de Vitzthumb : en présence de la Cour, une espèce de cantate : *le Temple des Arts*, sur un poëme de Chévrier [2]; un opéra-comique : *la Fausse Esclave* [3]; en présence du prince Charles de Lorraine : *l'Éloge de la vertu, ou le Tribut des cœurs*, dont les paroles étaient signées de Compain-Despierrières. Au Conservatoire royal de Bruxelles, on conserve trois symphonies du maître autrichien.

Les associés Vitzthumb et Compain étaient donc d'anciens colla-

[1] *Ouvrage cité.*

[2] Auteur dramatique français, qui dut quitter Paris pour avoir écrit des brochures satiriques qui lui avaient fait beaucoup d'ennemis. Il s'enfuit en Hollande et mourut à Rotterdam en 1760.

[3] La *Fausse Esclave* de Vitzthumb n'est pas citée dans le *Dictionnaire lyrique* de CLÉMENT et LAROUSSE.

borateurs quand ils prirent en main la direction du théâtre de la Monnaie. C'étaient, de plus, d'anciens amis, connaissant leur compétence réciproque. Ils étaient, en un mot, bien faits pour travailler ensemble.

A Paris, Compain avait fait la connaissance de Mlle Ferrière, une actrice de talent, qui lui présenta un jour un nommé Regnard de Pleinchesne, librettiste fécond, mais assez médiocre, ancien capitaine d'infanterie. Pleinchesne entra au service des directeurs de la Monnaie, comme correspondant parisien, aux appointements de 1,800 livres par an ! Il avait déjà à son actif un *Gourmand, l'Horoscope, la Guinguette, Rosalie,* et il venait de terminer les paroles d'une *Berthe* qu'il avait présentée à Danican Philidor pour la faire mettre en musique, à l'exception de la scène principale, celle du tournoi, pour laquelle il comptait sur le talent de Vitzthumb. « Quoique, écrivait-il à Compain, je n'aie pas l'honneur d'être « connu de M. Fistum, je vous prie de lui présenter mes civilités « et l'assurance du désir que j'ai de lier connoissance et amitié avec « lui. Vous le préviendrez que l'objet du tournoi lui est destiné, « et qu'en conséquence je serai fort aise de subordonner à son « goût et à ses lumières les morceaux de chant que j'y ai insérés [1]. » Le sujet de ce livret était tiré d'un roman en vers du moyen âge, *Berthe aux grans piés,* d'Adenès li Rois.

Dans l'espoir de se voir jouer sur le Grand-Théâtre de Bruxelles, Pleinchesne fut des plus assidus auprès de son directeur Compain-Despierrières et fit démarches sur démarches pour hâter la composition d'une musique que Philidor lui avait presque promise. Ce Pleinchesne nous paraît être, d'après la correspondance de Compain qui nous a été en grande partie conservée, un homme gênant et importun [2]. Il frappe tous les jours à la porte de Philidor, vient le presser, le supplier, le harceler, obtenant de lui des réponses évasives et toujours renouvelées. Le musicien, soit qu'il eût d'autres idées en tête et d'autres occupations, soit que le livret ne l'inspirât pas, paraissait peu pressé de produire cette musique de *Berthe* tant réclamée par Pleinchesne. Il avait bon caractère sans doute, ne

[1] Lettre de Pleinchesne à Compain, du 29 mars 1774.

[2] Quelques fragments de cette correspondance, conservée aux Archives générales du royaume, à Bruxelles, ont été publiés par M. C. Piot : *Particularités inédites concernant les œuvres musicales de Gossec et de Philidor.*

voulait pas froisser l'amour-propre d'un malheureux littérateur et réservait la question plutôt que de la trancher par un brusque refus.

Mais Pleinchesne, impatient de toutes ces lenteurs qui pourront nuire à la représentation de son œuvre, écrit lettre sur lettre au directeur de la Monnaie, des lettres pressantes, parfois même désespérées, dont voici un échantillon :

« Ce que je vous recommande le plus, c'est de presser, pousser, « hâter notre ami Philidor; sans quoi nous ne tiendrons rien. Ne « lui laissez pas la perspective d'un terme trop éloigné : il s'endor- « miroit sur cet oreiller. Serrez-lui le bouton, et vous l'obli- « gerez [1]. »

Les lettres suivantes, que nous transcrivons en entier, sont intéressantes en ce qu'elles fournissent des détails sur la manière d'être des différents collaborateurs de *Berthe*, et surtout sur l'extraordinaire influence qu'eut alors l'*Iphigénie en Aulide* de Gluck.

« A Paris, ce 27 avril 1774.

« J'ai reçu votre lettre, Monsieur, et l'argent que vous avez eu « la bonté de me faire passer, dont je vous remercie bien.

« Vous n'aurez que la semaine prochaine l'opéra-comique de « *Rosalie*. L'auteur a fait quelques changemens dans la musique, et « il espère que vous en serez content.

« Les Italiens ni les François n'ont encore rien donné.

« L'opéra du chevalier Gluk n'a pas eu un succès complet le « mardi 19, à sa première représentation. Le vendredi 22, il s'est « relevé et a eu la plus grande réussite et la mieux méritée. Les « deffauts que l'on trouve dans les airs de ballets, dans les petits « airs et dans les chœurs sont tellement effacés par la beauté, ou « plutôt la sublimité des scènes, que j'avoue que cet ouvrage m'a « donné de nouvelles idées sur la musique... Si vous désirez avoir « cette partition de bonne heure, vous me marquerez les démarches « que je pourrai faire... Jean-Jacques [2] travaille à un nouvel opéra

[1] Lettre du 29 mars 1774.

[2] Rousseau.

« intitulé : *Daphnis et Chloé*, en trois actes; il y en a déjà un « d'achevé [1].

« L'antousiasme où l'on est ici du succès de M. Gluk fait espérer « que nous le garderons en France et que l'on fera pour lui des « choses extraordinaires ; mais comme vous sçavez que le burlesque « et le sublime sont très voisins, je me suis permis une mauvaise « plaisanterie sur *Iphigénie*. J'en viens de faire une parodie, qui, « à la lecture, paroit plaisante. Je vous la destine quand vous aurez « joué l'opéra... Je ne scai pas même si je pourai venir à bout de « la faire exécuter ici ; j'en doute, mais, en tout cas, il faudra tou- « jours pour votre théâtre un travail considérable, si jamais vous « exécutez cette folie. Jusqu'à présent, elle est faite de manière « que tout ce qui est récitatif chez M. Gluk sera chez moy simple « dialogue, et tout ce qui est air dans l'opéra sera ici des airs d'opéra « comique heureusement choisis et appliqués à la situation et « exécutés simplement en pantomime, parce que cette pièce est « destinée pour le théâtre d'Audinot, où l'on ne chante point ; « au contraire, pour vous, sur ces mêmes airs pantomimes, je « mettrai des paroles et souvent même les mêmes paroles con- « nues déjà sur ces airs, qui seront si bien adaptées à la situa- « tion qu'elles sembleront faites exprès, quoique tout le monde « les scache par cœur. Cette nouveauté peut être piquante, si elle « est bien rendue, et je crois qu'elle sera la première dans ce « genre.

« J'ai déjà fait chercher de tout côté M. Péré ; j'ai remué ciel et « terre, et je n'ai pas encore réussi à le déterrer ; si tôt que j'y serai « parvenu, je vous en donnerai avis [2].

« J'attens avec bien de l'impatience vos réflections sur *Berthe*,

[1] Cet opéra ne fut jamais achevé. L'édition qu'on en fit à Paris, en 1780, est intitulée : *Fragments de Daphnis et Chloé*. Elle comprend le premier acte, dont parle Pleinchesne, l'esquisse du prologue et différents morceaux préparés pour le second acte.

[2] L'acteur Péré jouait les rôles de basse-taille, dits *rôles à tablier* en langage des coulisses. Les directeurs bruxellois savaient parfaitement où il était. Le 25 mars 1774, cet acteur leur avait offert ses services par une lettre datée d'Avignon. Il disait avoir joué pendant près de trois ans à l'Opéra de Paris ; il venait de jouer avec succès le *Déserteur* à Marseille ; il demandait trois mille livres et priait d'envoyer la réponse à Lyon. On lui fit des propositions, qu'il refusa par une lettre du 1er mai, datée de Béziers.

« car il me tarde de voir cet ouvrage en train et sur le métier de « notre ami Philidor.

« Je suis, Monsieur, avec bien de l'amitié,

« Votre très-humble et très-obéissant serviteur,

« PLEINCHESNE.

« A Monsieur,

« Monsieur Compain, associé à la direction de la Comédie,

« à l'hôtel de la Comédie, à Bruxelles [1]. »

Mais Philidor en arrive à déclarer qu'il ne peut se charger de la partition entière qui lui a été demandée. Le 26 juin 1774, il écrivit à Vitzthumb :

« MONSIEUR,

« Je suis on ne peut pas plus sensible et plus reconnaissant des « témoignages d'estime et d'amitié dont vous voulez bien m'ho- « norer. Je vais me mettre après la pièce de *Berthe*, puisqu'il me « paroit que le poëme est jugé digne d'être représenté sur votre « théâtre.

« Je ferai de mon mieux pour que vous puissiez être un peu « content de ma besogne; vous me ferai le plus grand plaisir, « Monsieur, de vouloir bien vous charger des danses, connoissant « mieux que moi les sujets qui sont sous vos ordres et peut-être « mieux que moi ce genre de musique.

« Je vous prie d'assurer Monsieur Compain de toute mon amitié « et de me croire, avec l'estime la plus distinguée,

« Monsieur,

« Votre très-humble et très-obéissant serviteur,

« A. D. PHILIDOR [2]. »

Ainsi la partie de la partition réservée à Vitzthumb devenait plus importante : il ne s'agissait plus seulement de la scène du tournoi, Philidor priant Vitzthumb de composer aussi les danses. Mais ce n'était pas encore tout, et nous lirons dans la lettre qui suit qu'on comptait aussi sur Vitzthumb pour écrire la musique de la fête :

[1] Cette lettre est inédite.
[2] PIOT, *Notice citée.*

« A Paris, ce 27 juin 1774.

« J'ai reçu, Monsieur, vos lettres du 7 et du 19 du présent mois, « qui m'ont débarrassé d'un furieux poids.

« Je fais bien des excuses à Monsieur Frank de mon indiscrétion « et de ma méprise; je le supplie de me pardonner une erreur, « fruit de mon ignorance et de l'empressement que j'avois de « scavoir de façon ou d'autre de vos nouvelles. Je me suis acquitté « de votre commission auprès de M. l'abbé Niccoli.

« J'ai mis au net mes corrections et j'ai déjà commencé à faire la « guerre aux mots échappés à la première composition. J'ai remis « le tout hier en bon ordre à notre cher Philidor, ainsi que la lettre « de M. Vitzum qui l'a beaucoup flaté. Il m'a promis de se mettre « sur le champ à l'ouvrage et m'a demandé quinzaine, pour lire, « relire, se remplir de l'objet, concevoir son plan, jetter ses « plombs, déterminer ses thèmes. Comme je le connois mieux que « qui que ce soit, je l'ai extrêmement pressé et échauffé : je lui ai « même dit et avancé, pour ne lui laisser aucune excuse, que vous « alliez faire commencer à travailler aux décorations et aux habits, « ce qui en effet ne doit pas tarder. Je vais m'occuper de ces deux « objets, et sous quinzaine je vous enverrai des esquisses pour le « décorateur, des détails très-circonstanciés du Tournois, plusieurs « croquis d'habits males et femelles.

« Je vous prie donc instamment d'écrire vous-même à Philidor « dans cette semaine et d'appuier ce que j'ai avancé pour l'aiguil- « lonner et le décider à commencer l'ouvrage, car une fois com- « mencé, je n'ai plus d'inquiétude : cela ira de suite ; mais ce qui « lui coupte, c'est le premier coup.

« Je demande à tout le monde un Caillot[1], et je n'ai rien « encore découvert. Nous avons ce vilain Tourvoi qui a une voix « magnifique, mais il est si laid, si mauvais, si paresseux, que l'on « ne peut pas s'en fier à lui, ni compter sur ses efforts. Néanmoins « si vous le jugez à propos, je pourai le tâter et lui parler : mais « j'attendrai sur ce votre réponse.

« J'ai été passé trois jours à la campagne, et pendant ce temps là « les Italiens ont donné samedi dernier une petite bagatelle inti-

[1] Lisez *Cailleau*. A Paris, on disait l'emploi de *Cailleau* pour les rôles de caractère.

« tulée *Périn et Lucette,* qui a eu, dit-on, du succès. On a
« demandé les deux auteurs qui ont paru et qui ne se sont pas fait
« prier. La musique est de Chifonelli[1] et les paroles sont de
« d'Avesne, auteur des *Jardiniers;* on m'a dit que la musique
« avoit d'assez jolies choses, que les paroles étoient tres foibles,
« que le dénouement étoit trop prévu dès le premier acte et que
« le second acte étoit de trop. Sitot que je l'aurai vu, je vous en
« rendrai compte et ferai sur cet objet les pas que vous jugerez à
« propos, à raison du succès de cet ouvrage.

« Rien de nouveau aux François. A la rentrée de nos spectacles,
« l'Opéra nous a donné le *Carnaval du Parnasse,* qui n'a aucun
« succès et qui paroit à présent petit, petit, petit[2].

« Je suis avec bien de l'amitié,

« Monsieur,

« Votre très-humble et très-obéissant serviteur,

« PLEINCHESNE.

« Je me recommande à M. Vitzum, à qui je présente mes civi-
« lités, pour penser à la musique de la fête et à celle du tournois
« dans *Berthe.*

« A Monsieur,

« Monsieur Compain, directeur associé, à l'hôtel de la Comédie,
« à Bruxelles[3]. »

Notre librettiste espérait que la partition musicale aurait été terminée pour le 15 août, quand le 30 juillet il reçut de Philidor la lettre suivante :

« Malgré tous les avantages, Monsieur, que j'aurois à faire votre
« ouvrage pour Bruxelles, je pense qu'il seroit très-prudent de
« ne pas faire commencer à travailler aux décorations que je ne
« sois parfaitement certain d'être prêt. Je ne puis décider cette

[1] Lisez *Cifolelli.* Ce compositeur italien, dit Fétis, s'était établi en France vers 1764 et avait donné en 1770, aux Italiens, un opéra-comique intitulé : *l'Italienne.* Il fit aussi graver à Paris une *Méthode de mandoline.*

[2] Le *Carnaval du Parnasse,* ballet héroïque en trois actes, paroles de FUZELIER musique de MONDONVILLE, avait été représenté avec succès, en 1749, à l'Académie royale de musique, avec la Camargo. C'était donc déjà une vieillerie en 1774.

[3] Lettre inédite.

« question que vers la fin du mois prochain; cependant, si vous « avez des engagemens à Bruxelles qui vous mette (*sic*) dans l'im- « possibilité de reculer, je suis très-assuré que Bianchi, qui est un « musicien de mérite, se feroit un plaisir de faire un ouvrage qui « pourroit être lucratif, et je me ferois moi-même un véritable « plaisir de vous faire causer ensemble [1].

« J'ai l'honneur d'être, Monsieur, votre très humble et très « obéissant serviteur.

« A. D. PHILIDOR.

« Ce 30 juillet 1774 [2]. »

Cette lettre et ce refus déguisé ont dû vivement affecter Pleinchesne, qui ne devait pas s'y attendre. Il en fit part à Compain dès le lendemain. Le portrait que le poète trace ici de Philidor n'est pas précisément très flatteur : « Vous verrez comment on peut « compter sur lui, écrit-il, et combien il est malheureux pour lui « et pour vous et pour moy, que ce grand homme soit aussi *indo- « lent, paresseux, négligent,* froid pour ses entreprises, pour sa « gloire et pour ses intérêts. J'en suis au désespoir ! »

Heureusement pour *Berthe,* le désespoir de Pleinchesne ne persista pas, et, dans cette même lettre, il demande qu'on s'adresse immédiatement à Gossec, dont, comme pendant à celui de Philidor, il présente le portrait suivant : « C'est le *garçon le plus honneste, « le plus exact, le plus doux,* qui a un grand talent et beaucoup « de modestie. C'est un travailleur impitoyable. »

Nous avions déjà Philidor et Vitzthumb. Voilà donc Gossec qui entre en scène comme troisième collaborateur musical pour *Berthe.* Ce « garçon », comme le nomme Pleinchesne, n'était plus en 1774 le premier garçon venu.

Le futur compositeur en titre de la *Révolution française,* celui que l'on peut regarder à juste titre comme le fondateur du Conservatoire de Paris, François-Joseph Gossec était né à Vergnies, dans le Hainaut, le 17 janvier 1733. D'abord enfant de chœur à la cathédrale d'Anvers, où il resta pendant huit ans, il arriva à Paris en

[1] François Bianchi, né à Crémone en 1752, était donc déjà à Paris en 1774, quoique Fétis dise qu'il n'y vint que l'année suivante. Il n'avait encore rien écrit pour le théâtre, quand Philidor parla de lui à Pleinchesne. A commencer de 1775, Bianchi produisit beaucoup; Fétis cite de lui trente-huit opéras.

[2] PIOT, *Notice citée.*

1751. A peine âgé de vingt et un ans, il publiait ses premières symphonies au même moment, pendant la même année 1754, où Joseph Haydn fit sa première œuvre du même genre. Il avait fait graver en 1760 sa fameuse *Messe des Morts,* qui avait produit à Saint-Roch un effet tellement prodigieux, que Philidor avait dit, en sortant de l'église, qu'il aurait donné toutes ses œuvres pour avoir composé celle-là. En 1770, il avait fondé le « Concert des Amateurs », et en 1773 on l'avait chargé de la direction du « Concert Spirituel ». Aux Italiens, il avait donné les *Pêcheurs, Toinon et Toinette,* le *Faux Lord,* et à l'Opéra *Sabinus,* dont la première avait eu lieu le soir même de l'arrivée de Compain à Paris, et que celui-ci avait signalé aussitôt au secrétaire Franck comme une œuvre « délicieuse ».

Mais rendons la parole à Pleinchesne, qui ne pensait qu'à *Berthe,* qui y pensait au point d'oublier qu'il touchait d'assez jolis appointements, prélevés sur la caisse des directeurs du théâtre de Bruxelles, pour renseigner ceux-ci sur ce qui se produisait sur les scènes parisiennes. La lettre qu'on va lire ne parle que de *Berthe,* mais à tous les points de vue, même à ceux des décors et des costumes. Si cette lettre semble un peu égoïste, elle révèle à coup sûr un homme pratique :

« A Paris, ce 31 juillet 1774.

« Monsieur, il y a bien longtemps que je n'ai eu le plaisir de « vous écrire, mais je n'en ai pas négligé davantage vos affaires, « dont je me suis occuppé sans cesse. Vous recevrez au premier jour, « par la voie de Mr l'abbé Nicoli, 39 desseins sur le costume des « habillements de *Berthe,* que j'ai fait faire par mes nièces avec le « plus grand soin ; j'en ai choisi les modèles à la bibliothèque du « Roy dont les gardes sont mes amis, et qui ont bien voulu me « confier ce dépost sacré. Ce choix et cette collection vous feront « sûrement beaucoup de plaisir; elle est si précieuse que je vous « la recommande pour que l'on en ait soin, et qu'après que vos « tailleurs en auront fait usage, elle puisse me revenir, parce que « j'ai le projet de conserver ces desseins uniques dans leur genre, « exécutés très-joliement par mes nièces; je veux même un jour « les faire encadrer; ce travail a coupté beaucoup de travail; il « est rare et très précieux.

« J'ai, de plus, donné à un nommé Cronier, habile et excellent « décorateur, un prospectus pour vous faire les trois desseins des « trois décorations nécessaires dans *Berthe*. N'étant pas à Bruxelle, « j'ai imaginé de faire faire ici, sous mes ieux, ces esquisses, affin « que mes idées soient suivies et que le décore réponde à l'ensem- « ble que je désire mettre dans ce singulier et magnifique spectacle. « Ce Cronier est celui qui a décoré la maison de M^lle^ Guimard, qui « a un gout étonnant, qui est décorateur d'Audinot; et même il « m'a promis que si cela vous convenoit et que vous n'eussiez « point d'assez bons décorateurs, il feroit le voyage de Bruxelle; « il feroit cette entreprise après être convenu de prix avec vous. « Je suis convenu de 3 louis pour les desseins que je lui ai com- « mandé et que je crois très nécessaires pour qu'il n'y ait point « de gaucheries, ni de méprises sur cet article... moy n'étant pas « sur les lieux.

« Cependant, Monsieur, je viens de lui envoier contre ordre « jusqu'à ce que j'ai reçu votre réponse, que j'attends avec impa- « tience. Vous voïez que de mon côté je fais tout mon possible « pour ne rien oublier de ce qui doit assurer l'exécution de notre « projet; mais il ne dépend pas uniquement de moy. Depuis « 3 mois je vais tous les huit jours chez Philidor, le presser, le « supplier, l'engager, comme Dieu, de commencer et de se mettre « à l'ouvrage : je ne peux pas vous dire tous les moyens honnestes « que j'ai mis en œuvre pour conjurer son génie de se mettre en « mouvement. Enfin lassé d'être remis de semaine en semaine, « d'un jour à l'autre, et de ne rien obtenir, lassé de jouer le rôle « de persécuteur, tremblant de vous engarier (*sic*) dans une « dépense considérable et inutile, si Philidor ne se mettoit pas « en œuvre, j'ai pris le parti avant-hier de lui écrire la lettre la « plus honneste pour le mettre à son aise et avoir enfin à vous « montrer une réponse claire et nette de sa main. Je l'ai reçu hier « au soir et je vous l'envoie aujourd'hui cy contre; vous y verrez « comment on peut compter sur lui, et combien il est malheureux « pour lui, et pour vous, et pour moy que ce grand homme soit « aussi indolent, paresseux, négligent, froid pour ses entreprises, « pour sa gloire et pour ses intérêts. J'en suis au desespoir! Je « l'avois prévu, et vous scavez combien je vous ai recommandé de « le presser. Voyez quel parti vous voulez prendre, parce que le

« tems nous presse, et qu'il faut que vous vous déterminiez ou à
« renonçer au projet de *Berthe* ou bien à confier cet ouvrage à un
« autre. Je connois la situation de Philidor; il n'est pas à son aise,
« et peut-être qu'une lettre de votre direction, claire et nette sur
« l'article de l'interest pour cet ouvrage, le détermineroit et le met-
« troit sur le champ à l'œuvre : ce point capital n'a pas encore été
« traité de vous à lui; il ne scait à quoi s'en tenir, et peut-être
« est-il refroidi par cette incertitude. Si vous vous obstinez à vous
« servir de lui, offrez lui des honoraires déterminés et la perspec-
« tive de gratifications et d'agréments capables de l'émouvoir, de
« le tenter et de le décider, mais en même temps je vous préviens
« qu'il faut lui serrer la botte, exiger de lui un dédit, si vous
« voulez être assuré de quelque chose; sans quoi il vous menera,
« et vous ne tiendrez rien et ne serez surs de rien. Voilà
« l'homme! Ah quel dommage! Combien de talents! et combien
« de paresse en même temps; les échecs et le café emportent
« et détournent sans fin et sans cesse ce trésor de science et de
« mérite.

« Si vous prenez le parti de vous passer de Philidor, vous voïez,
« Monsieur, qu'il vous offre lui-même Bianchi; à cet égard j'ai une
« représentation à vous faire : si nous perdons Philidor et si vous ne
« trouvez de votre coté aucun moyen d'avoir ce grand homme qui,
« comme vous le scavez, s'étoit offert lui-même, avoit paru désirer ce
« travail, n'avoit mis aucune complaisance dans cet arrangement...,
« je vous prie de n'avoir recours qu'à Gossec qui a déjà travaillé
« cet ouvrage, qui en a les trois quarts de faits dans son porte-
« feuille, et à qui je ne fesois infidélité qu'en faveur de l'immortel
« Philidor. Il a même des choses délicieuses de faites, et c'est le gar-
« çon le plus honneste, le plus exact, le plus doux, qui a un grand
« talent et beaucoup de modestie. Avec lui votre affaire sera sûre, et
« le premier de septembre, suivant votre réponse, je vous réponds
« que vous aurez le premier et le second acte, et vers le quinze
« le 3e. C'est un travailleur impitoyable. Il n'a pas le génie ni le
« nom de Philidor, mais c'est un être bien méritant. Je suis sûr
« que vous serez content de lui, et je ne doute pas qu'il ne le
« soit de vous. En tout état de cause et quelque soit votre résolu-
« tion, donnez m'en promptement avis et envoïez moy une lettre
« de votre main pour le musicien que vous choisirez. Je connois

« particulièrement Martini [1] et Dézède [2], mais j'ai plus de confiance « en Gossec, à qui, d'ailleurs, dans cette occasion, je dois cette justice.

« Je joins à l'envoy des habillements, que vous recevrez au « premier jour, les quatre derniers ouvrages de moy que je me « suis engagé de vous fournir cette année, de manière que mes « engagemens sont totalement remplis vis-à-vis de vous : je vou- « drois bien que l'affaire de *Berthe* eut dépendu uniquement de « moy, ce seroit à présent une affaire finie. Plus je communique « cet ouvrage à des gens de gout depuis nos corrections, plus je « vois d'antousiasme dans tous ceux qui le lisent et d'espérance « que l'effet produira le plus noble et le plus brillant spectacle « qu'il soit possible de concevoir et d'imaginer. Je vous annonce « déjà deux ou trois carossées de fermiers généraux de mes amis « qui viendront à Bruxelle exprès pour cette représentation : je « serois désolé si la paresse de Philidor vous rebutoit et vous fesoit « renoncer à ce plan qui est unique et j'ose dire magnifique. Vous « verrez la chaleur, le zèle et l'intelligence que je compte mettre « aux répétitions et à la représentation.

« Je vous rappelle ici que c'est le 15 du mois prochain que nous « sommes convenus que je recevrois mon second paîement; je vous « prie, Monsieur, d'y penser et de pourvoir à ce qu'il ne manque « pas, parce qu'à raison de cela j'ai pris des engagemens sacrés. « S'il vous avoit été possible même d'y ajouter deux cents francs « prélevés sur le paîement de décembre, je vous aurois été obligé; « car il m'est survenu un malheur dans ma famille qui me gène « beaucoup dans cet instant. Je n'aurois plus eu que 400 livres à « recevoir, et cela me feroit plaisir dans cette circonstance.

« On a donné la *Fausse Peur* aux Italiens, qui est bien mau- « vaise [3], et le *Vindicatif* aux François, qui est mauvais et bien

[1] Il s'agit ici du compositeur allemand Schwartzendorf qui, arrivé en France, changea son nom en celui de Martini. Il s'était fixé à Paris en 1764 et avait obtenu un grand succès au théâtre Italien quand il fit représenter, en 1771, son premier opéra, l'*Amoureux de quinze ans*, suivi bientôt du *Fermier cru sourd*, du *Rendez-vous nocturne*, et, en 1774 même, de *Henri IV, ou la Bataille d'Ivry*.

[2] Dezède ou Dezaides, dont on connaît seize opéras, avait débuté aux Italiens, en 1772, par le petit opéra de *Julie*. On venait de jouer de lui, en 1773, l'*Erreur d'un moment* et le *Stratagème découvert*.

[3] C'est le 18 juillet 1774 qu'on avait représenté à la Comédie italienne la *Fausse Peur*, opéra comique en un acte, paroles de MARSOLIER, musique de DARCIS.

« joué... Mandez moy ce que vous résolvez pour Crosnier et les « décorations.

« Je suis, etc.

« PLEINCHESNE.

« J'envoie aujourd'hui mon paquet à Mr l'abbé Nicoli [1]. »

Vous voilà donc en possession d'un portrait complet de Philidor dessiné par Pleinchesne : « Voilà l'homme! Ah! quel dommage! « Combien de talents et combien de paresse en même temps! Les « échecs et le café emportent et détournent sans cesse ce trésor de « science et de mérite! »

Cette longue lettre étant restée sans réponse, Pleinchesne en écrivit quinze jours après une nouvelle à Compain, pour bien lui faire comprendre qu'il avait... un pressant besoin d'argent.

« A Paris, ce 15 août 1774.

« Monsieur, je crains que vous n'aïez pas reçu la lettre que j'ai « eu l'honneur de vous écrire il y a aujourd'hui quinze jours, par « laquelle je vous envoïois mes 4 dernières pièces, les desseins de « tous les costumes de *Berthe* et enfin la lettre de notre cher « Philidor, par la quelle vous avez dû voir mon ambaras et le « vôtre. Je vous y ai supplié de prendre un parti et de vous hâter « de me répondre sur tous les points nécessaires dont vous estes « seuls les maîtres et les juges.

« Je vous fesois par la même lettre la plus vive instance de « vouloir bien m'envoïer les 600 livres d'honoraires qui me sont « dus ce mois cy conformément à nos conventions et à vos engage- « ments, en vous fesant observer que j'ai dès à présent satisfait à « toutes mes promesses à votre égard, que la négligence, la paresse « et le manque de parole de Philidor me sont totalement étrangers, « qu'ils sont indépendants de moy et que je ne peux pas en souf- « frir. Je vous priois même par la même de m'envoïer 800 livres « au lieu de 600 livres, et que ces deux cents livres seroient autant « d'acquittés de votre part sur ce qui doit me revenir au mois de « décembre prochain. J'ajoute aujourd'hui à cette prière que, « comptant sur votre parole beaucoup plus que sur tous les contracts

[1] Lettre inédite.

« de l'univers, j'ai pris des engagemens. En conséquence, que je « me suis lié même par des lettres de change ce mois cy et que je « serois perdu si vous me fesiez éprouver un retard que je ne crois « pas mériter.

« Je mets moi même cette lettre cy à la poste pour ne pas douter « qu'elle vous parvienne. Je vous demande par grâce d'y répondre « sur le champ, car je ne connois rien au monde d'aussi pesant à « mon sens que l'incertitude. Je vous offre de nouveau Gossec « pour suppléer et remplacer Philidor et tous les pas et services « dont je serai capable.

« Je suis, avec le plus parfait attachement,

« Monsieur,

« Votre très humble et très obéissant serviteur,

« PLEINCHESNE.

« A Monsieur,

« Monsieur Compain, Directeur associé des spectacles, à l'Hôtel « de la Comédie,

« à Bruxelle [1]. »

Pendant qu'il écrivait cette lettre, deux réponses des directeurs bruxellois à Pleinchesne étaient en route pour Paris. Elles étaient datées du 13 août et ne pouvaient arriver à destination que le 16 ou le 17. Voici la première de ces réponses :

« Du (13 août 1774).

« MONSIEUR,

« Il n'a pas dépendu de nous de répondre plus tôt à la lettre « que vous nous avez fait l'honneur de nous écrire le 31 du mois « dernier; la personne que nous sommes habitués de consulter « sur nos intérêts ayant été trop occupée pour avoir pu en conférer « avec Elle. Les 39 dessins sur le costume des habillemens de « *Berthe* nous ont été remis par Monsieur Franck, et nous vous « les renverrons au premier jour et par occasion sûre. Ils sont bien « beaux, et nous les mettrons à profit dans l'exécution de la pièce.

« Nous vous remercions bien sincèrement de la peine que vous « avez bien voulu vous donner quant aux dessins de décoration « que vous avez fait faire par Monsieur Cronier et dont nous

[1] Lettre inédite.

« attendons l'envoi. Nous ne regrettons sûrement pas la dépense
« de 3 louis que vous nous proposez à cet égard; mais il serait
« superflu que Monsieur Cronier songeât à se rendre ici, puisque
« nous avons des machinistes et des décorateurs attachés à notre
« spectacle, capables d'exécuter toutes les idées quelconques.

« Nous vous sommes bien obligés, Monsieur, de ce que vous
« ayez bien voulu nous faire parvenir la lettre de Monsieur Phi-
« lidor, et vous trouverez ci-joint une lettre particulière contenant
« la réponse sur cet objet. Nous vous prions instamment d'engager
« Monsieur Gossec à se charger de la musique pour cette pièce et
« de le prier de vouloir nous en marquer le prix et le tems précis
« auquel elle pouroit être faite.

« Nous avons pareillement reçu les quatre ouvrages dont vous
« avez parlé il y a quelque tems. Monsieur Franck a prévenu il y
« a quelques jours Monsieur l'abbé de Niccoli de vouloir vous payer
« les 800 livres que vous nous avez demandées, et nous espérons
« que vous les aurez reçues.

« Nous avons l'honneur d'être, avec la plus parfaite considéra-
« tion,

« Monsieur,

« Vos, etc.

« VITZTHUMB et COMPAIN.

« Monsieur Pleinchesne, à Paris [1]. »

La lettre « particulière » destinée sans doute à être montrée à Gossec était ainsi conçue :

« Du (13 août 1774).

« MONSIEUR,

« Nous voyons par la lettre de Monsieur Philidor que vous avez
« bien voulu nous communiquer, qu'il n'y a guère moyen de
« compter sur luy quant à la composition de la musique pour
« *Berthe*, dont, d'après les assurances qu'il lui a plu de nous
« donner là-dessus depuis bien du tems, nous avions lieu cepen-
« dant de nous flatter.

« Il est décidé que la pièce doit être donnée le 4 novembre
« prochain, et comme il n'est pas apparent que Monsieur Philidor,

[1] Lettre inédite.

« qui, selon son propre aveu, ne pourra se décider que vers la fin « de ce mois-ci, voulût ou pût entreprendre l'affaire au point de « nous mettre hors de toute inquiétude, nous vous prions, Monsieur, de vouloir bien en parler en notre nom à M. Gossec et lui « demander si et à quel prix il peut s'en charger d'ici à la fin du « mois de septembre. Vous voudrez bien avoir la bonté, Monsieur, « de nous procurer une réponse prompte et décisive, et nous « avons l'honneur d'être, avec la plus parfaite considération,

« Monsieur,

« Vos, etc.

« VITZTHUMB et COMPAIN.

« Monsieur Pleinchesne, à Paris[1]. »

La première de *Berthe* était donc fixée au 4 novembre, et l'on était au 17 août! Pleinchesne courut chez Gossec et parvint, à force de sollicitations, à lui faire signer l'engagement qu'on va lire :

« Je sousigné m'engage et promets à Messieurs les Directeurs « du Spectacle de Bruxelle de mettre en musique le poème de « l'opéra de *Berthe*, paroles de Mr de Pleinchesne, moyennant la « somme de douze cent livres, dont six cent livres me seront « païés sur le champ à la réception du présent engagement, sans « compter mes frais de voyage si je suis nécessaire pour l'exécution « de la pièce, me réservant la propriété totale de ma musique, tant « pour la gravure que pour le parti que je pourai en tirer vis-à-vis « de tout autre spectacle que celui de Bruxelle. Je m'engage de « plus à fournir la partition entière et les parties simples et les « rôles à part, le tout d'ici au premier octobre.

« Fait et convenu avec Mr de Pleinchesne chargé de ce traité « par Messieurs les Directeurs de Bruxelle.

« A Paris, 17 aoust 1774.

« GOSSEC[2]. »

Cet engagement avait été rédigé et écrit par Pleinchesne, et Gossec n'avait eu qu'à le signer.

Le lendemain, Pleinchesne l'envoya à Compain, avec une lettre

[1] Lettre inédite.
[2] PIOT, *Notice citée*.

où il célèbre pour la seconde fois « la simplicité, l'honnesteté et la modestie » de Gossec. Une bien jolie phrase, toute à l'honneur du compositeur, est celle où il dit que Gossec lui a fait observer « que la musique avait fait depuis quelque temps beaucoup et de très grands progrès en France ». Si l'on rapproche l'expression du sentiment de Gossec de l'aveu fait par Pleinchesne, quatre mois auparavant, qu'*Iphigénie* lui avait donné de nouvelles idées sur la musique, on trouvera ici une constatation nouvelle de l'influence énorme que l'art sublime de Gluck exerça en ce moment sur les compositeurs et les littérateurs de la France.

L'acceptation de Gossec semblait clore l'ère des difficultés que le poète de *Berthe* n'avait cessé de rencontrer. Aussi dit-il à Compain : « A présent je n'ai plus aucune inquiétude et je regarde « cette affaire comme sûre et comme faite. Si nous avons perdu « d'un côté, nous avons tant gagné du côté du zèle, de la docilité, « de l'exactitude, que je suis enchanté ! »

Voici cette lettre intéressante :

« A Paris, ce 18 aoust (1774).

« Je m'empresse, Monsieur, de vous accuser la réception de « votre lettre du 13 du présent.

« J'ai sur le champ fait redemander à Mr Philidor mon manu- « script, qu'il m'a rendu. J'ai écrit à Gossec, qui a eu l'honnêteté de « venir chez moy. Je lui ai fait votre proposition. Vous connoissez « sa simplicité, son honnesteté et sa modestie. Il m'a fait observer « qu'il étoit surchargé de travaux ; que ce qu'il avoit fait jadis dans « *Berthe* ne pouvoit pas servir ; que la musique depuis ce temps « avoit fait beaucoup et de très grands progrès en France ; que le « genre étoit changé ; que moi-même j'avois fait beaucoup de chan- « gemens dans mes paroles ; en un mot, que c'étoit une pièce à « refaire en totalité ; que le tems étoit très court, et il a eu beau- « coup de peine à se rendre et à s'en charger. Enfin, à force de le « solliciter, je l'ai déterminé, et vous trouverez cy joint sa soumis- « sion et les conditions qu'il y a mis. J'ai bataillé comme le diable « pour vos intérêts et n'ai pas pu obtenir rien de mieux. Il m'a « promis qu'il alloit tout quitter et se livrer uniquement à cet « ouvrage, lequel sera bien fait, lequel sera soigné. Il m'a même « ajouté que si le tems le pressoit trop fort, il se feroit aider par

« Martini, mais que cette dépense le regarderoit et ne vous seroit « nullement à charge. Il n'auroit recours à ce moyen qu'affin que « votre affaire soit sûre et immanquable, parce que sa parole est « sacrée et que vous pouvez y compter comme sur tous les contrats « et, en conséquence, aller en avant.

« Il vous envoira acte par acte, affin que l'étude marche tou- « jours son train. Il voudroit bien que vous eussiez la bonté de « m'envoïer très promptement une note de la qualité, de la nature « et de l'étendue des voix qu'il aura à emploïer ; cela est de consé- « quence pour lui.

« Je vous prie de distribuer les rôles le plus favorablement qu'il « se poura. Nous n'avons que trois rôles de femmes chantant « seules : Berthe, Alix, Isabelle ; trois rôles principaux en hommes : « Pepin, Rainfroy, Balmon ; cinq accessoires principaux : le « hérant d'armes et les quatre brigands qui forment un quatuor, « et un morceau d'ensemble important.

« Il consent et prie Monsieur Fitzum de vouloir bien continuer « à se charger de la Fête et du Tournois.

« Je ne lui ai point parlé du refus ni de la conduite de Philidor, « et comme ceci a toujours été tenu fort secret, il m'a paru très inu- « tile qu'un ausssi grand homme que lui eut la mortification d'avoir « été un pis-aller.

« Ne manquez pas, Monsieur, de lui écrire sur le champ à la « réception de ma lettre et de lui envoïer les 600 livres d'avance « qu'il m'a demandé et qu'il exige pour dédommagement des « écoliers et des travaux qu'il va abandonner pour vous, car il est « à présent à l'ouvrage, et je parierois qu'il y a quelque chose « de fait. Voici son adresse : A Monsieur Gossec, directeur du « Concert Spirituel, rue des Moulins à la butte Saint-Roch, vis-à- « vis un bonnetier, à Paris... A présent, je n'ai plus aucune inquié- « tude et je regarde cette affaire comme sûre et comme faite. Si « nous avons perdu d'un côté, nous avons tant gagné du côté du « zèle, de la docilité, de l'exactitude, que je suis enchanté ! Nous « nous verrons presque tous les jours, et je ne quitterai pas une « minute votre besogne de vue. Je vais faire mettre au net la pièce « et même tirer tous les rôles affin que rien ne nous arreste.

« Quant aux desseins de Cronier, je vous avoue que l'incerti- « tude où je me suis vu m'avoit déterminé à suspendre ce travail

« comme inutile et peut-être onéreux, sans aucun fruit. Je viens « de parler à Cronier, qui dans cet instant est prodigieusement « occuppé et qui me demandent (*sic*) jusqu'à la fin de ce mois pour « que ces desseins soient bien faits. Vous ne pourez les avoir que « le cinq ou le six du mois prochain, mais vous pouvez y compter : « c'est encore chose sûre.

« Quant aux modèles du costume des habillements, je vous prie « de les garder et de ne pas vous gêner à cet égard. Comme « j'irai sûrement à Bruxelle dans octobre, je les rapporterai avec « moy. Vous devez faire observer à votre tailleur que tous ces des- « seins ne sont faits que pour lui donner des idées, et que surtout « pour les femmes c'est à lui à embellir, à orner, à rendre galants, « agréables et avantageux l'esprit de ces bizarres vêtements, sur- « tout emploïer beaucoup de gases qui font toujours à merveille.

« Je vous enverrai au premier jour vos deux exemplaires du « *Tambour nocturne* corrigé [1]. Je vous suis obligé de l'argent « que vous m'avez envoïé. Je ne l'ai pas encore reçu, parce que « Mr l'abbé Niccoly se trouve dans ce moment à Compiègne, mais « je n'en suis pas inquiet; on lui a écrit, et sous trois ou quatre « jours je compte recevoir.

« Je suis, avec le plus sincère attachement,

« Monsieur,

« Votre très humble et très obéissant serviteur,

« PLEINCHESNE.

« Gardez la soumission de Gossec [2]. »

On le voit, Vitzthumb restait chargé de la composition de la scène de la Fête et de celle du Tournoi.

Le 19 août, Compain répondit à Pleinchesne au sujet des huit cents livres demandées par ce dernier :

« Du 19 août 1774.

« MONSIEUR,

« Je n'ai pas sitôt reçu votre lettre du 15 du courant, que je l'ai « communiquée à Monsieur Franck, qui m'a assuré avoir écrit à

[1] Traduction de l'opéra de PAISIELLO, *Il Tamburo notturno*, représenté à Naples vers 1773, puis repris à Venise.

[2] Lettre inédite.

« tems à Monsieur l'abbé Niccoli pour vous y assigner la somme de « 800 livres dont vous renouvellez la demande.

« Il m'a même montré une lettre dudit abbé Niccoli, datée de « Compiègne, 15 de ce mois, d'après le contenu de laquelle vous « devez maintenant avoir touché le montant ci-dessus. Je crois « donc pouvoir me rassurer sur vos inquiétudes et me flatter que « vous poursuivrez avec chaleur les différens objets résumés dans « la dernière que j'ai eu l'honneur de vous écrire le...

« Je suis avec la considération la plus distinguée,

« Monsieur,

« Votre, etc., etc.

« COMPAIN.

« Monsieur Pleinchesne[1]. »

Trois jours après, Pleinchesne, tourmenté par ses créanciers, revient encore à la charge. Cette fois, il est dans une « horrible inquiétude, dans un embarras affreux ». « La tête lui tourne », et il ne paraît plus savoir à quel saint se vouer.

« A Paris, ce 22 aoust 1774.

« Pardon, Monsieur, de mon importunité; rien n'est plus insup« portable dans le monde que l'homme qui n'a qu'une seule affaire. « Je viens de recevoir de M. l'abbé Niccoly une lettre qui me met « dans le plus grand effroy. Il me marque qu'il n'a pas reçu l'argent « que vous aveiz eu la bonté de m'annoncer et qu'il ne poura pas « me le païer qu'il ne l'ait reçu. Peut-être Monsieur Frank aura-il « oublié de lui en écrire et de pourvoir à cette objet. Vous scavez « ma position et combien je suis pressé de cette somme; c'est « vous dire l'horrible inquiétude où je suis et l'embarras affreux « où je vais me trouver, d'antant plus grand que sur votre lettre « j'ai écrit à tous ceux à qui j'en dois de venir recevoir. La tête « me tourne, je vous supplie d'éclaircir sur le champ ce quiproquo « et de vouloir bien y pourvoir. Vous n'avez pas une seconde à « perdre, si vous avez quelqu'amitié pour moy.

« Notre cher Gossec est à la besogne, et j'ai tout lieu de croire « que vous en serez content. Il a envie de profiter de cette occasion « pour faire exécuter dans votre cathédrale, le 2 novembre, jour

[1] Lettre inédite.

« des morts, sa fameuse *Messe des Morts* qui est un chef-
« d'œuvre... Je suis même occuppé à déterminer mon ami Richer
« que vous connoissez certainement et qui sans contredit est
« l'homme du royaume qui chante le mieux... à déterminer Richer
« à être des notres, à faire ce voyage avec nous, pour chanter
« son rôle dans la Messe de Gossec, pour venir à nos répétitions,
« pour donner quelques leçons à vos chanteurs dans leur rôle de
« *Berthe*, enfin pour donner lui-même avec Gossec quelque concert
« de bénéfice qui le dédommage de son déplacement. C'est mon
« ami intime, et il pouroit nous être bien agréable et bien utile
« pour notre besogne [1]. Mandez-moi ce que vous pensez de cette
« idée et de ce projet qui flatte infiniment Gossec.

« N'oubliez pas d'adresser à Gossec les 600 livres qu'il m'a
« demandé en avancement d'hoirie, car la lumière qui marche
« devant éclaire toujours mieux que celle qui vient derrière.

« Sitôt que Monsieur l'abbé Niccoli sera arrivé, je vous ferai pas-
« ser les deux exemplaires du *Tambour nocturne* que je vous ai
« achepté.

« Je me recommande comme Dieu à votre diligence pour les
« 800 livres qui me concernent.

« Je suis avec le plus sincère attachement,

« Monsieur,

« Votre très humble et très obéissant serviteur,

« PLEINCHESNE.

« Je prie Monsieur Fitzum de songer à notre petite feste et au
« tournois, car le temps va s'écouler insensiblement, et nous serons
« tout surpris de voir arriver le mois d'octobre. Nous comptons,
« Gossec et moy, être au plus tard le 15 octobre à Bruxelle.

« A Monsieur,
« Monsieur Compain, directeur associé des spectacles,
« à l'hôtel de la Comédie, à Bruxelle [2]. »

Quoiqu'il fût bien digne de réussir, ce beau projet de profiter

[1] Louis-Augustin Richer était en effet célèbre par la beauté de sa voix de ténor. Il avait alors trente-quatre ans. Sa méthode aussi était fort appréciée. Il chantait beaucoup au Concert Spirituel dirigé par Gossec. Il fut maître de musique des Enfants de France et professeur de chant au Conservatoire.

[2] Lettre inédite.

de la présence de Gossec à Bruxelles, pour y faire exécuter, à la collégiale de Sainte-Gudule, la célèbre *Messe des Morts* du maître, ne réussit cependant pas. Nous verrons plus loin pourquoi.

Pleinchesne annonce que Gossec « est à la besogne », c'est-à-dire qu'il travaille à la partition de *Berthe*. Il ajoute même que le compositeur et lui seront à Bruxelles au plus tard le 15 octobre, mais le malheureux se berçait encore une fois d'illusions, et son enthousiasme ne devait être qu'éphémère. Six jours plus tard, il est déjà forcé d'écrire à Compain : « Vous ne pouvez vous imaginer la peine que me donne (*sic*) les musiciens. Cela passe « toute imagination. » Mais Pleinchesne est tenace. S'il ne suffit pas à Gossec d'avoir un collaborateur en la personne de Vitzthumb, on lui en procurera un second, et voilà le poëte qui s'en retourne chez Philidor, chez cet *indolent, paresseux, négligent,* comme il le qualifiait un mois auparavant, et qu'il parvient, « par un chef-« d'œuvre de son génie, de son bon génie, à raccrocher, sermoner, « persuader, piquer d'honneur et, enfin, mettre à la besogne, Dieu « merci ! »

La lettre du 28 août nous apprend les parts que Gossec et Philidor s'étaient réservées, laissant toujours à Vitzthumb celle que nous savons.

« A Paris, ce 28 aoust 1774.

« Monsieur, j'ai remis hier à Mr l'abbé Niccoli deux exemplaires « du *Tambour nocturne* corrigé, tels que vous les désirez. Il « débarquoit de Compiègne et n'a pas pu me faire le païement des « 800 livres que vous estes dans la confiance que j'ai reçu et que « je n'ai pas touché, que je ne toucherai même pas de sitôt suivant « toute apparence. Mr l'abbé Niccoli m'a dit qu'il n'avoit point de « fond ; qu'il étoit dans de grosses avances ; que Mr Frank lui avoit « annoncé une remise de deux cent louis qu'il ne voïoit point « arriver et dont il ne pouvoit ni prévoir ni affirmer l'arrivée.

« Ainsi, non-seulement je n'ai pas reçu, mais même je ne scai « plus quand je recevrai, ni si je recevrai. Jugez de mon désespoir, « aïant compté sur cela comme sur l'objet le plus sûr. Je crains « bien que votre réponse à celle-cy ne me trouve en prison. Vous « avez été certainement tranquille sur cet objet, parce que M. l'abbé « Niccoli a marqué à M. Frank qu'il me païeroit et qu'il en avoit « écrit à son neveu. Mais la vérité est que les fonds ont manqué et

« que je n'ai point touché. La teste m'en tourne. Cela ne m'em-
« pêche pas de m'occuper de vos affaires. On travaille à *Berthe*,
« mais vous ne pouvez pas imaginer la peine que me donne les
« musiciens. Cela passe toute imagination. Gossec m'est venu dire
« que l'ouvrage étoit beaucoup plus considérable qu'il ne l'avoit
« cru et qu'il étoit tellement surchargé d'autre besogne qu'il ne
« pouroit pas être prest. J'ai raccommodé cet inconvénient en lui
« proposant un partage, et de faire l'ouvrage à deux, en dimi-
« nuant et racourcissant les morceaux de musique. Nous avons tâté
« à plusieurs portes; j'ai fait des pas, des démarches, des sup-
« pliques vis-à-vis de trois ou quatre de nos Amphions, qui tous ont
« fait les difficiles et les renchéris, me demandant des sommes.
« Enfin, par un chef-d'œuvre de mon génie, de mon bon génie, je
« suis parvenu à faire exécuter cette entreprise par Gossec et notre
« ami Philidor que j'ai raccroché, sermoné, persuadé, piqué d'hon-
« neur et, enfin, mis à la besogne, Dieu merci! le tout conformé-
« ment à la soumission que je vous ai envoïé de Gossec, qui dans la
« vérité n'est pas chère. Ils sont convenus de partager ensemble les
« 25 louis que Gossec vous a demandé d'avance, qu'il attend et
« qui probablement sont en chemin. En un mot, ils mettent en
« communeauté tous les bénéfices et toutes les charges. J'ai réduit
« les morceaux de musique à 18; chacun en a pris neuf; 4 mor-
« ceaux d'ensemble et cinq ariettes. Gossec ne me paroit pas aussi
« antousiasmé de cette association que Philidor et moy. Je travail-
« lerai avec chacun d'eux en particulier. Vous voyez que tout ceci
« est un ouvrage des Romains pour moy et que ce n'est pas une
« petite besogne.

« Je crains bien que les affaires de nos deux musiciens ne les
« empêchent l'un et l'autre de venir à Bruxelle; cependant il n'y
« a rien de décidé à ce sujet, et j'ai toujours l'espérance de vous
« mener notre ami Richer qui, en tout cas, sçauroit les intentions
« des auteurs et les feroit parfaitement exécuter par vos dames et
« vos chanteurs.

« Pardon si je vous fatigue de lettres, mais les circonstances m'y
« forcent. D'ailleurs, je crois que cette entreprise est assez de con-
« séquence, pour que vous en soyez inquiet et bien aise de sçavoir
« comment les choses vont et se passent.

« Je sens que vous estes fort surchargé d'occupations et de

« besogne et que vous n'avez pas le loisir de m'écrire aussi sou-
« vent que vous le voudriez, mais je vous supplie de hâter et de
« précipiter même l'envoy de mes 800 livres qui ne sont point du
« tout assurés pour le paiement.

« Je suis, avec le plus sincère attachement,

« Monsieur,

« Votre très humble et très obéissant serviteur,

« PLEINCHESNE.

« Mr Fitzum travaille-t-il?

« A Monsieur,

« Monsieur Compain, directeur associé des spectacles,

« à l'hôtel de la Comédie, à Bruxelle[1]. »

Les directeurs du théâtre de Bruxelles n'avaient guère le temps de correspondre beaucoup. Pleinchesne ne s'en plaint pas trop et se dédommage en leur écrivant d'autant plus souvent. Il est vrai qu'au milieu de toutes ses préoccupations financières, qui, un instant, lui avaient fait voir la prison en perspective, et aussi de ses craintes concernant *Berthe,* il avait totalement oublié ses devoirs de correspondant. S'il y pense un instant, c'est encore pour parler d'un fait qui se rattache à son œuvre : telle la nouvelle concernant Dorat et son *Adélaïde de Hongrie,* qu'on va lire dans la lettre suivante :

« A Paris, ce 31 aoust 1774.

« Monsieur, je me hâte de vous annoncer que M. l'abbé Niccoli
« m'a paié hier les 800 livres, ce qui m'a fait le plus grand plai-
« sir. Je vous en fais mes remerciements. Je vous demande en
« même temps grâce pour mon tourment : ma situation est mon
« excuse. Je ne doute pas que MM. Gossec et Philidor ne reçoi-
« vent au premier jour les 25 louis qu'ils attendent. Ils sont au
« travail et me paroissent envieux l'un et l'autre de bien faire.
« Je compte que Cronier me donnera ses desseins au premier jour
« et je vous les ferai passer sur-le-champ. Cet homme est fort
« occuppé et me désoie par sa lenteur. Sitôt que nous aurons un
« acte de fait, nous comptons vous l'envoïer, car le temps va à
« présent nous presser furieusement. Il nous arrive une avanture

[1] Lettre inédite.

« très heureuse pour notre sujet. M. Dorat, à qui j'ai communiqué
« mon plan, en a profité et il en a fait une tragédie sous le titre
« d'*Adelaïde de Hongrie*. Sa marche, son ton, sa manière, sa
« fable n'a aucune ressemblance avec la mienne, de façon que
« l'on imagineroit à peine que c'est le même sujet. La grande
« difficulté de mon ouvrage est l'exposition et le développement
« du sujet qui se fait lentement et qui par lui-même est obscur,
« mais grâce à la tragédie de Dorat, tout le monde est au fait à
« présent du point d'histoire ou plustôt du roman que nous avons
« traité l'un et l'autre, ce qui est pour moy d'un avantage
« immense. Je joins à ce coup de fortune la curiosité, la surprise
« du public pour voir, examiner et peser la singularité d'un sujet
« saisi d'une manière aussi opposée par deux testes différentes.
« Je suis convaincu que l'opposition des caractères, que nous
« avons l'un et l'autre créé sur le même cannevas, à raison des
« échasses tragiques ou des patins comiques, sera une circonstance
« favorable pour moy et une rencontre très piquante pour le
« public. Ma préface expliquera clairement la naissance, l'origine,
« les progrès du travail de M. Dorat et de ma petite production.
« J'aurai soin qu'aucun journaliste n'en ignore et ne soit muet
« sur notre fête à laquelle je donnerai tout l'éclat que la circon-
« stance exige et mérite. Plus nos musiciens besognent, et plus
« ils espèrent de ce sujet. Pour moy, je vous avoue que j'y ai
« grande confiance et que je crois qu'il sera dificile de voir un
« plus beau spectacle et qui réunisse plus d'intérest, de noblesse,
« de comique et de nouveautés.

« Je suis, avec l'amitié et l'attachement les plus sincères,

« Monsieur,

« Votre très humble et très obéissant serviteur,

« PLEINCHESNE.

« A Monsieur,

« Monsieur Compain, directeur associé des spectacles de
« Bruxelles, à l'hôtel de la Comédie.

« A Bruxelle[1]. »

Les directeurs continuant à garder le silence, le pauvre Plein-
chesne, finalement, n'y tint plus et, « sans aucune espèce d'hu-

[1] Lettre inédite.

meur », exhala une bonne fois toute la mauvaise humeur que leur silence prolongé avait amoncelée chez lui et qui l'avait rendu mélancolique au point de lui arracher ce cri : « Enfin, on désespère alors qu'on espère toujours! »

Voici cette très curieuse lettre :

« A Paris, ce 9 septembre (1774).

« Messieurs, voici probablement la dernière lettre que je vous « écrirai sur *Berthe.* Il y a plus que de l'apparence que vous avez « renoncé tout à coup à ce projet, si j'en dois juger par votre « silence le plus obstiné et par six lettres de moy consécutives sans « aucune réponse; je ne me plaindrai point de cette résolution, « n'étant point informé des motifs qui vous ont déterminé, mais « je vous ferai observer sans aucune espèce d'humeur que, m'aiant « fait porter des paroles de votre part à M. Gossec, qu'aiant reçu « de lui sa soumission, il falloit au moins arrêter les choses dans « le principe et ne pas faire travailler inutilement et infructueusement « deux grands hommes tels que MM. Philidor et Gossec, « sans daigner leur écrire, les remercier. Je n'y conçois rien. « Tout ceci me paroît une conduite si incroyable, que je ne peux « pas me résoudre à croire que mes lettres vous soient parvenues. « Il y a certainement dans tout ceci plus que de la paresse et de « la négligence; il doit y avoir des motifs que je ne scaurois pénétrer « et que vous auriez dû tout naturellement me communiquer, « parce que je scai tout aussi bien qu'un autre combien la volonté « des hommes est ambulatoire et combien les projets sont dépendans « des accidents et des circonstances. Mais par ce procédé « vous me faites passer aux yeux de MM. Gossec et Philidor pour « un imposteur, pour un homme de mauvaise foy et peut-être « pour un homme infidèle qui a reçu leur argent et qui les amuse « et les leurre à présent. Ce rôle est tellement dûr pour moy que « j'ai jetté le manche après la cognée, que je n'ose plus les voir, « que je ne scai plus que leur dire et que me voilà brouillé à « jamais avec deux hommes qui m'aimoient l'un et l'autre, que « j'estimois et dont je suis dans le cas d'avoir besoin. Je ne scaurois « vous dire la douleur et la mortification que votre silence « impitoyable me fait éprouver. Je suis comme la fleur : je veux « qu'on me parle et je ne sache rien de si cruel que d'être aban-

« donné totalement sans en sçavoir le pourquoi et livré à toutes
« les idées chimériques qui naissent toujours dans le vuide de
« l'âme.

« A mon égard je ne sçaurois que me louer personnellement
« de vos excellens procédés, et c'est précisément la différence que
« j'éprouve aujourd'ui qui m'y rend on ne peut pas plus sensible.
« Je ne peux plus mettre en doute votre abandon; j'ai toujours
« compté sur les couriers de jour en jour, mais enfin on déses-
« père alors qu'on espère toujours, et je prens décidément le parti
« de vous instruire de l'impossibilite ou vous me mettez vous-
« mêmes de vous être utile. Je crois n'avoir manqué à rien à
« votre égard et je ne pouvois pas m'attendre à un semblable
« traitement.

« Je suis, avec la plus parfaite considération,

« Messieurs,

« Votre très humble et très obéissant serviteur,

« PLEINCHESNE.

« A Messieurs,

« Messieurs les Directeurs associés des spectacles, à l'hôtel de
« la Comédie,

« A Bruxelle[1]. »

A une lettre semblable, Pleinchesne le savait, Vitzthumb et Compain ne pouvaient pas ne pas répondre. Aussi, son désespoir nous semble quelque peu factice et beaucoup moins sérieux que l'espoir qu'il nourrissait de recevoir enfin une de ces bonnes lettres auxquelles Compain l'avait habitué. Celle-ci ne se fit pas attendre. La jérémiade de Pleinchesne arriva à Bruxelles le 12, et le même jour on lui répondit ce qui suit :

« Du 12 septembre 1774.

« MONSIEUR,

« Nous avons reçu toutes les lettres que vous nous avez fait
« l'honneur de nous écrire et qui n'avoient pour objet que les
« arrangements pris avec M. Gossec sur la composition de la
« musique pour *Berthe*. Nous vous en fesons tous nos remercie-
« ments, Monsieur, vous priant d'être persuadé que ce n'est ni
« mauvaise volonté ni inconstance, qui ont retardé là dessus notre

[1] Lettre inédite.

« réponse jusqu'à ce moment. Vous nous envoyez, Monsieur, la « soumission de M. Gossec, en nous assurant qu'on a déjà mis la main « à l'œuvre; d'après cela et ne pouvant pas supposer des besoins « pressans ni de la méfiance en notre probité à cet Auteur, nous « crûmes pouvoir attendre tranquillement une occasion non « frayeuse pour la remise des 600 livres qui sont la moitié du « prix convenu : cette occasion s'est présentée il y a quelques « jours, et si les 600 livres en question ne vous ont pas été « comptées déjà par M. l'abbé de Niccoli, elles vous le seront « incessamment; et pour être dorénavant à l'abri de toute pour- « suite de votre part, qui nous est aussi désagréable que frayeuse, « nous tacherons d'anticiper sur tous les termes de paiemens « quelconques que nous pourrons avoir à vous faire.

« Du reste, nous vous prions de vouloir bien presser les envois « successifs de la musique de *Berthe* et de vous servir à cet égard « de la voie de M. l'abbé de Niccoli : quand vous nous écrirez, « vous nous ferez grand plaisir de nous adresser vos lettres sous « enveloppe à M. Franck, secrétaire de S. M. l'Impératrice Reine « au gouvernement général des Pays-Bas, à Bruxelles.

« Nous avons l'honneur d'être, avec la plus parfaite considération,

« Monsieur,

« Vos, etc.

« VITZTHUMB et COMPAIN.

« Monsieur Pleinchesne, à Paris[1]. »

Cette lettre un peu raide ne pouvait pas rester sans réponse; mais Pleinchesne, qui tenait avant tout à sa *Berthe*, mit bas toute rancune et ne se souvint que d'une chose : c'est qu'il aurait été mal venu de « récriminer dans une affaire dans la quelle l'accord « parfait était nécessaire ».

Il répondit donc :

« A Paris, ce 19 septembre 1774.

« MESSIEURS,

« Votre lettre en datte du 12 de ce mois m'a un peu surpris. « Je ne l'attendois plus et je ne m'imaginois pas, après ma con- « duite, d'avoir tort. Je suis très faché que mes soins et que mon

[1] Lettre inédite.

« exactitude vous aient fatigués et importunés et que mes pour-
« suites, qui n'ont jamais eu d'autre objet que vos intérêts, vous
« soient devenus *désagréables*. Mais, Messieurs, je ne scai point
« récriminer dans une affaire dans la quelle l'accord parfait est
« nécessaire. Oublions le passé qui est sans remède et occuppons-
« nous à présent fortement du présent et de l'avenir. Pour moy,
« qui n'ay d'ailleurs qu'à me louer de vos procédés et de vos hon-
« nestetés personnelles, je m'y livre de bon cœur et tout entier.

« J'ai revu nos musiciens que je n'ai rejoint qu'avec bien de la
« peine, l'un à la campagne, l'autre occuppé à une nouvelle
« entreprise. Je les ai trouvé fort découragés, regrettant l'ouvrage,
« dont ils espèrent beaucoup, et cependant rebutés par votre
« silence. Il a fallu les renflamer avec le lénitif que vous m'avez
« adressé, et enfin je compte que samedi au plus tard je remettrai
« à M. l'abbé Niccoli les deux premiers actes complets. Il ne vous
« manquera plus que le 3^e^ acte et l'ouverture qui sera faite par
« Philidor. M. Vitzthumb scait bien que dans ce 3^e^ acte il y a
« une feste dont il a bien voulu se charger : ainsi, je le préviens
« d'avance de faire la marche et les airs de ballets qui convien-
« nent à la situation. La cantatille et l'air « *Hein, cet aplon!* »
« qui sont dans cette fête, se font à Paris.

« Je joindrai à cet envoi ma copie au net pour l'imprimeur,
« avec mon épitre dédicatoire, ma préface, etc. Vous recevrez
« aussi tous les rôles copiés et tirés pour MM. les acteurs, qui
« pourront sur-le-champ se mettre à l'étude. Je compte que le
« 3^e^ acte ne poura arriver à Bruxelle que du 10 au 12. Je pourois
« même vous le porter moi-même, si les circonstances le per-
« mettent. Par le premier envoi, vous recevrez encore deux costumes
« d'habits dessinés par mes nièces, sans aucun frais pour vous,
« qui m'ont parus si beaux que j'ai cru devoir vous les communi-
« quer et peut-être vous conseiller de les suivre pour les premiers
« habillements de Pepin.

« Je joins ici mon prospectus pour vos décorations, aiant été
« très mécontent des desseins de M. Cronier, qui est un fort habile
« homme, mais qui est devenu un si grand seigneur, qu'il a fait
« faire ma besogne par des apprentis, et je suis incapable de vous
« envoïer rien de négligé. Cette petite perte, Messieurs, et cet
« objet ne peuvent pas vous regarder. Vos décorateurs sont intelli-

« gents; ils seront en état d'opérer sur mon prospectus : et ils
« trouveront dans votre magasin les trois quarts de ce qui vous est
« nécessaire. Je crois que la dépense sur cet objet peut aisément
« être modeste. Il n'en est pas de même du côté des habits.
« Mais sur tous ces objets, il est tems de se mettre en chantier.
« En général, il est tems de penser à tout et de si bien combiner
« la besogne et l'ouvrage de chacun, que tout se trouve prest en
« même temps et que rien ne manque.

« Certainement M. Vitzthum s'occupe aussi du Tournois, qui est
« un objet important et conséquent. Il faut aussi penser au choix
« d'une danseuse capable, pour le rôle d'Eglente. Si l'idée de
« M. Compain ou du moins son ancien projet avoit lieu, de faire
« venir sa fille, il seroit bon que j'en fus prévenu, parce que
« M. Philidor, qui est chargé de faire la fameuse ariette « *Hein, cet aplon!* » dans la quelle il faut s'accorder avec la danseuse,
« M. Philidor travailleroit ce morceau avec Gardet, qui est musi-
« cien et très habile compositeur de danse, de manière que ce
« morceau feroit le plus grand effet et que Mlle Compain partiroit
« scachant son pas qui auroit eté dessiné par Gardet. Ce plan n'est
« qu'une esquisse que je vous communique et que vous suivrez
« à votre volonté. Je n'ose presque pas vous demander vos inten-
« tions pour le reste du païement de ce qui doit revenir à MM. les
« musiciens après que leur ouvrage sera fini et qu'il sera parvenu
« entre vos mains. Il est tems que vous décidiez si je vous suis
« utile pour vos répétitions, ainsi qu'un de nos musiciens, et que
« vous me mandiez quels sont vos arrangemens pour notre
« voyage, que je dois naturellement désirer, parce que l'on est
« bien aise d'être à sa noce et qu'il survient aux répétitions des
« idées, des jeux de théâtre, des effets qui ne peuvent sortir que
« de la tête de l'auteur. Je serai à vos ordres et j'en passerai par
« où vous jugerez à propos; mais il est bon que nous scachions
« de part et d'autre à quoi nous en tenir. Je sens que tout ceci
« vous coupte fort cher; vous avez dû le prévoir, et j'espère que
« l'ouvrage vous rendra avec usure ce que vous semez pour lui
« d'avance. Je voudrais que l'opération que nous concertons dans
« ce moment-cy ensemble ne vous donnat point de peine, point
« d'ambaras, et me dispensat de vous parler argent sans fin et
« sans cesse, ce qui en effet est chose très maussade pour le deman-

« deur et l'intimé; mais, malheureusement pour vous et pour moy,
« je ne connois aucun moyen qui nous exempteroit les uns et les
« autres d'en revenir toujours là.

« Je suis, avec la plus parfaite considération,

« Messieurs,

« Votre très humble et très obéissant serviteur,

« PLEINCHESNE [1]. »

A cette lettre était jointe la pièce qui suit :

« PROSPECTUS

« 1re *décoration pour le* 1er *acte.*

« Le théâtre représentera un païsage très varié, très riant et très
« pittoresque...; une bergère sera assise aux pieds d'un arbre,
« filant et gardant son troupeau, dont on ne verra que deux ou
« trois moutons, le reste du troupeau étant sensé paitre dans le
« champ voisin de la place ou la bergère se trouve assise et dont
« la coulisse la plus prochaine représentera le commencement.
« (*Nota :* Il faut que les deux ou trois moutons qui paroitront
« soient faits de ronds de bosse ou si bien peints que l'on s'y
« méprenne, et il faut que ces moutons disparoissent et aïent
« l'air de suivre la bergère lorsqu'elle se retirera.)

« Le fond du théâtre représentera une coline agréable ou l'on
« remarquera les sinuosités d'un chemin creux revetu et bordé
« de haies et d'arbres de tems à autre. Dans un des angles du
« fond, c'est-à-dire dans le plus grand éloignement de la perspec-
« tive, on remarque un château antique à créneaux, à rampart et
« à tourelles, en un mot à tout ce qui peut caractériser l'architec-
« ture gotique.

« 2e *décoration pour le* 1er *et le* 2e *acte.*

« Le fond du théâtre représentera en grand le même château
« que l'on a remarqué dans la perspective de la première déco-
« ration, et toute la scène sera sensée être l'avant-cour de ce châ-

[1] Lettre inédite.

« teau. On aura soin d'orner cet avant-cour d'un gros colombier à
« pied, de murailles à créneaux, en un mot de tous les accidents
« qui conviennent à un pareil tableau.

« Le château aura une porte principale par la quelle on poura
« aller et venir. Cette porte sera placée entre deux grosses tours
« crénelées et à meurtrières. Ces tours ne seront élevées que de
« huit ou dix piés au plus, de manière que l'on poura se pro-
« mener dessus et même parler de dessus les tours à ceux qui se
« trouveront sur la scène... Il faut aussi que cette porte puisse se
« fermer avec une herse et ensuite avec un pont-levis... On ne
« peut pas rendre cette décoration trop caractérisée... On peut
« laisser appercevoir sur les côtés des jardins au travers de quelques
« grilles pour égaïer ce tableau.

« 3e *décoration pour le tournois.*

« Le théâtre représentera la cour d'honneur ou plustôt la cour
« intérieure du château antique représenté dans la dernière déco-
« ration. Cette cour doit être superbe dans son genre et toujours
« conserver le caractère gotique. On poura peindre à toutes les
« croisées des figures en différentes attitudes pour imiter une
« foule de spectateurs et de curieux que la magnificence des
« tournois attiroit toujours. Le milieu de la scène formera une
« enceinte fermée et entourée de trois côtés par des barières
« pleines et recouvertes de tapis à grandes franches, le tout à
« hauteur d'appui pour que les spectateurs puissent s'appuïer
« dessus. La barière ou balustrade des flancs sera placé a deux
« pieds en avant des coulisses. La barière ou balustrade du fond
« aura dans le milieu une porte à deux venteaux qui poura s'ouvrir
« et se fermer à volonté et par la quelle arriveront toute la marche
« et toute la cérémonie des chevaliers combattants en tournois.
« Le devant de la scène sera ouvert en faveur des spectateurs qui
« seront sensés séparés du tournois par l'orquestre, qui est sensé
« être un fossé plein d'eau qui sert de borne ou de barière de ce
« côté à l'enceinte destinée à jouter, ce qui s'appelloit le champ
« clos; aux quatres angles du champ clos seront plantés quatres
« palmiers appellés arbres d'espérance. On doit voir aux pieds de
« ces arbres, en monceau, les armes destinées aux combattans.

« Le fond du théâtre sera occuppé par des échaffauts ou estrades
« de différente élévation. Celui du milieu sera extrêmement
« exhaussé; il aura assez de hauteur pour permettre qu'il y ait
« sous lui une voûte profonde en portique, par la quelle arrive-
« ront tous ceux qui assisteront au tournois. On montera à cet
« échaffaut par un double escalier fait en fer à cheval et placé
« derrière le champ clos. Sur cet échaffaut, appellé vulgaire-
« ment le péron du Roy, sera placé un double trône destiné pour
« le Roy et la Reine et surmonté d'un seul dais; l'appui ou
« balustrade du trône sera couvert d'un tapis magnifique.
« Quand la marche du tournois sera finie et que les portes du
« champ clos auront été fermées, on placera sous la voûte qui
« soutiendra le trône une chaire à bras pour le Roy d'armes qui
« sera entouré des Hérauts d'armes. Les jongleurs ou instruments
« seront sur le devant de la scène dans les angles. »

Aucune réponse ne fut faite à cette lettre, et alors, chose extraordinaire! Pleinchesne laissa passer trois mois avant d'écrire encore. Le pauvre ancien capitaine d'artillerie était malade « d'une grosse maladie dont il n'auroit jamais dû revenir ». Il en revint cependant, et, le 13 décembre, « il arriva de l'autre monde pour scavoir ce qui se passoit dans celui-cy » concernant sa non moins pauvre *Berthe* :

« A Paris, ce 13 décembre (1774).

« Monsieur, je sors d'une grosse maladie dont je n'aurois jamais
« dû revenir. Comme j'arrive de l'autre monde, je ne scai plus
« rien de ce qui se passe dans celui-cy. Permettez que je m'adresse
« à vous pour scavoir des nouvelles de *Berthe*. J'ignore son sort,
« et au milieu de ma foiblesse, elle a encore beaucoup de part à
« mon affection. Je la laissois en bonne main et, en me séparant
« d'elle, j'étois un peu consolé. Il a été cruel pour moy de ne pas
« pouvoir aller assister à sa naissance. Je vous prie, Monsieur, de
« m'en donner des nouvelles.
« Vous scavez, Monsieur, qu'il m'est dû quelque chose ce
« mois-cy suivant nos conventions. Ma maladie m'a épuisé le
« corps et la bourse et dérangé pour plus d'un an. Je vous prie
« de me faire passer à la réception de cette lettre ce qui m'est dû ;
« vous m'obligerez.

« Quelqu'un me dit hier que vous aviez aussi du chagrin et que « vous aviez pensé quitter pour des désagréments non mérités. « Soyez sûr, Monsieur, que je prens part à vos peines et vous suis « véritablement attaché. Je voudrois pouvoir vous en donner des « preuves.

« Je suis, avec la plus parfaite considération,

« Monsieur,

« Votre très humble et très obéissant serviteur,

« PLEINCHESNE.

« A Monsieur Compain, Directeur associé de la Comédie, à « l'hôtel de la Comédie,

« A Bruxelle[1]. »

La réponse de Vitzthumb et de Compain à cette lettre ne se fit pas attendre. Les directeurs avisèrent Pleinchesne que sa *Berthe* n'était pas encore « née », qu'on la répétait et qu'on la soignait beaucoup, mais que l'ouverture manquait toujours :

« Du .... décembre 1774.

« MONSIEUR,

« Nous sommes très-sensibles à l'accident qui vous est arrivé et « très-charmés d'apprendre en même temps votre rétablissement.

« Nous comptions donner *Berthe* le jour de la naissance de Son « Altesse Royale, qui devoit être aussi celui de l'inauguration de « sa statue, mais cette statue n'étant pas arrivée assez tôt et ne « l'étant pas encore à présent, nous ne savons pas précisément « quand nous donnerons votre opéra : cela dépendra du jour que « désignera le gouvernement pour l'inauguration de la statue dès « qu'elle sera arrivée. Du reste, nous nous occupons soigneuse- « ment de votre pièce qui a déjà eu quelques répétitions.

« Nous sommes surpris que MM. Philidor et Gossec ne nous « aient pas encore envoyé l'ouverture, qui néanmoins fait partie « de la convention que nous avons faite avec eux. Nous vous « prions, Monsieur, de suivre vivement cet objet, afin que nous ne « soyons pas dans le cas de donner la pièce sans ouverture.

« Nous vous ferons tenir par l'occasion de M. l'abbé Niccoli le « plus tôt possible ce qui vous reste dû pour votre année de

[1] Lettre inédite.

« pension et les 104 livres de déboursés dont vous nous avez « envoyé la note le 16 octobre dernier.

« Nous souhaitons très-sincèrement que votre santé se rétablisse, « et nous avons l'honneur d'être, avec la plus parfaite consi- « dération, Monsieur,

« Vos, etc.

« VITZTHUMB et COMPAIN [1]. »

Ce n'était pas sans raison que l'ouverture n'avait pas été envoyée à Bruxelles et n'était même pas encore composée. Ici l'histoire de Pleinchesne, toujours de plus en plus à court d'argent, devient triste. Le pot aux roses fut découvert et révélé aux directeurs bruxellois par un autre de leurs correspondants parisiens, Lefuel de Méricourt, avocat en Parlement et auteur dramatique, qui avait habité Bruxelles et était lié d'amitié avec Vitzthumb. Dans une lettre qu'il lui écrivit de Paris, le 27 décembre, Lefuel dit au chef d'orchestre : « Je me suis acquitté de votre commission auprès de « M. Philidor, mais il ne veut ni ne peut travailler à l'ouverture de « votre *Reine Berthe*. Il est très-surpris de n'avoir reçu aucune « lettre de vous ni de M. Compain. On lui avait promis 600 livres, « et il n'en a reçu que 288. Quoique cela, il est fort votre ami et « il fera tout ce que vous voudrez, quand vous lui écrirez. Si vous « voulez, je lui remettrai ce qui lui revient. Vous me le rendrez « vous-même, ou je le prendrai chez M. l'abbé Nicoli. Ce sera « comme il vous plaira.

« M. Gossec, qui se plaint de n'avoir rien reçu, pas même de « lettres, m'a dit de vous prier de distinguer sa musique de celle « de M. Botson. Si vous aviez occasion de m'envoyer quelques « exemplaires de *Berthe*, vous m'obligeriez [2]. »

Pleinchesne avait donc retenu l'argent que l'abbé Niccoli lui avait remis pour Philidor et pour Gossec. Ces passages de la lettre de Lefuel, accablants pour Pleinchesne, nous apprennent qu'aux trois collaborateurs musicaux pour *Berthe* que nous connaissions déjà : Gossec, Philidor et Vitzthumb, il en faut ajouter un quatrième, nommé Botson, sur lequel Gossec s'était déchargé d'une partie de

[1] Lettre inédite.
[2] Lettre de Lefuel de Méricourt à Vitzthumb, du 27 décembre 1774.

la part qui lui était échue. Ce Botson, où plutôt Bodson, pensons-nous, était inconnu, quand M. Piot le cita le premier en 1875 [1]. M. Pougin lui donna une petite place dans son supplément à la *Biographie universelle des musiciens,* par Fétis. Il dit qu'en 1770, Bodson (dont le prénom n'est pas encore connu) faisait partie des chœurs de l'Opéra, où il ne resta pas longtemps, et qu'il passa de là dans les chœurs du *Concert spirituel,* où il fit exécuter, pendant la même année 1770, plusieurs motets de sa composition.

Nous ajouterons à ces détails que nous croyons cet artiste originaire de Liège, où les Bodson florissaient à cette époque et où naquit, le 5 mai 1766, Nicolas-Henri-Joseph Bodson, compositeur de musique d'église.

Pleinchesne fit de ce jeune artiste le portrait suivant : « Ils ont « pris un musicien pour aide, qui est un jeune homme plein de « zèle, de talents et de docilité. Il joint à ces qualités essentielles « celle d'être aimable, d'avoir une jolie figure et, dans le fait, une « basse taille fort agréable [2]. » Bodson s'était présenté chez Compain dès les premiers jours du séjour de celui-ci à Paris. Compain en avait avisé Vitzthumb en ces termes : « Il est venu ce matin un jeune « homme se présenter pour seconde basse taille. Il est de la plus « jolie figure du monde. Je dois l'entendre cet après midi [3]. » Le lendemain, Bodson étant retourné chez Compain pour se faire entendre, celui-ci écrivit à Franck : « Il m'est venu voir un jeune homme « d'une jolie figure, qui se propose pour l'emploi de Caillaut. Je « ne lui ai pas trouvé de bien grands moyens. Il est vrai que si nous « n'en voulions que de ceux qui en auraient autant que moi, nous « aurions tout l'air de nous en passer. Cependant je crois qu'il « faudra prendre le parti de prendre un jeune homme qui n'ait « d'autre prétention que celle d'acquérir et de perfectionner ses « talens, et celui dont j'ai l'honneur de vous parler me paroît « n'avoir que cette envie. Il appartient à d'honnêtes gens et sait « très bien sa langue. Je ne puis pas le juger parce qu'il a beau- « coup tremblé... Il entre en ce moment chez moi pour reprendre « revanche... » L'ayant réentendu, Compain ajouta :

« Si l'on ne veut qu'un sujet à former, c'est notre affaire. Si l'on

[1] *Notice citée.*
[2] Lettre de Pleinchesne, du 19 janvier 1775. (Piot, *Notice citée.*)
[3] Lettre de Compain à Vitzthumb, du 28 février 1774.

« désire un sujet fait, il ne nous convient pas ; car il n'a point de « précision, et sa voix n'est ny timbrée, ny sure, ny ronde, ny « mordante, et il ne chante pas bien [1]. »

Bodson ne fut pas engagé au théâtre de Bruxelles, et il est probable qu'il ne fut plus engagé dans aucun théâtre, et que c'est pour cette raison qu'il ne s'occupa plus que de composition.

Vitzthumb répondit à Lefuel de Méricourt :

« (Bruxelles,) du 5 janvier 1775.

« MONSIEUR,

« J'ai reçu la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire « le 27 décembre dernier.

« Je suis d'autant plus étonné de ce que vous me mandez au « sujet des 600 livres dues à MM. Philidor et Gossec, que cette « somme a été comptée il y a longtems par M. l'abbé Niccoli à « M. Pleinchesne pour leur être remise. Je ne sais à quoi attribuer « la cause de la retenue que celui-ci leur a faite. Je viens de ras- « surer ces Messieurs sur le payement de ce qui leur reste dû à « ce sujet, en les priant de ne point suspendre pour cela l'envoi de « l'ouverture de *Berthe*, et j'ose espérer de votre complaisance, « Monsieur, qu'en votre particulier vous voudrez bien veiller à ce « que la chose s'exécute promptement, de peur que je ne me « trouve dans le cas de donner la pièce sans son ouverture.

« Quelqu'un aura la bonté d'écrire à M. l'abbé Niccoli, tant au « sujet des 600 livres comptées à M. Pleinchesne pour Messieurs « Philidor et Gossec, que pour prendre les mesures nécessaires à « ce que ces Messieurs soient satisfaits incessamment.

« J'observerai ce que vous me dites au sujet de la distinction de « la musique de M. Gossec d'avec celle de M. Botson.

. . . .

« Je vous ferai tenir avec bien du plaisir par la prochaine occa- « sion non frayeuse les exemplaires de *Berthe* que vous me « demandez.

« VITZTHUMB [2]. »

Le livret de cet opéra venait de paraître à Bruxelles sous ce

[1] Lettre de Compain à Franck, du 1er mars 1774.
[2] Lettre inédite.

titre : « *Berthe. Comédie héroï-pastorale en trois actes et en vers,* « *mêlée d'ariettes, par M. Plainchesne ; la musique par MM. Phi-* « *lidor et Gossec ; composée pour le théâtre de Bruxelles et* « *représentée pour la première fois le ... décembre* 1774. » Inutile d'ajouter que cette brochure est devenue rare.

Vitzthumb avait écrit le même jour à Philidor et à Gossec. Au premier de ces deux compositeurs il s'était adressé en ces termes :

« (Bruxelles), du 5 janvier 1775.

« MONSIEUR,

« Je viens de recevoir une lettre de M. Méricourt, que j'avois « prié de passer chez vous afin de vous engager à accélérer l'ou- « verture de *Berthe ;* et je suis d'autant plus surpris que vous « n'ayez pas touché en entier les 600 livres que je m'étois engagé « à vous faire tenir pour parfait paiement de notre convention, que « cette somme a été comptée à Paris, à M. Pleinchesne, immédia- « tement après que j'eus reçu le 3e acte de *Berthe.*

« Je vous prie, Monsieur, de faire demander à M. Pleinchesne « pourquoi il ne vous a pas payé conformément à mes intentions. Je « lui écrirai moi-même incessamment, et d'une manière ou de « l'autre vous ne tarderez point à être satisfait.

« J'espère que cet événement ne retardera point l'expédition de « l'ouverture de *Berthe,* que je vous prie de m'envoyer pour que « je ne sois point dans le cas de donner la pièce sans ouverture. Je « compte sur vous, Monsieur, et j'espère bien n'être pas trompé « dans mon attente.

« Pardonnez-moi si je ne vous ai pas écrit depuis quelque tems. « Ce n'est point par négligence : mais, outre que mes grandes « occupations m'en ont ôté le loisir, c'est que j'attendois pour le « faire une première représentation de votre opéra, afin de vous « complimenter en même tems sur le succès que j'ose m'en pro- « mettre ; car toute la musique en est charmante et tous les mor- « ceaux d'ensemble travaillés avec un art et un goût admirable. Je « vous suis on ne peut plus reconnaissant de vos soins, ainsi qu'à « M. Gossec, à qui j'écris par le même courrier. J'ai écrit plusieurs « lettres à M. Pleinchesne, et l'ai chargé chaque fois de vous dire de « ma part mille choses obligeantes. Je ne doute pas qu'il ne l'ait fait.

« Agréez, je vous prie, Monsieur, mes souhaits d'une heureuse

« année et les sentimens d'estime et de considération les plus dis-
« tingués avec lesquels j'ai l'honneur d'être, Monsieur,

« Votre, etc.

« VITZTHUMB [1]. »

A Gossec, le chef d'orchestre de Bruxelles écrivit :

« (Bruxelles), du 5 janvier 1775.

« MONSIEUR,

« Je viens d'apprendre par M. Méricourt que vous n'avez encore
« rien reçu des 600 livres qui vous restoient dues, confusément
« avec M. Philidor, pour vos honoraires au sujet de la musique de
« *Berthe.* J'en suis d'autant plus étonné que cette somme a été
« comptée par M. l'abbé de Nicoli à M. Pleinchesne aussitôt après
« que j'eus reçu le troisième acte de cette pièce, et ce dernier
« avoit dû vous la payer il y a au moins six semaines.

« M. Méricourt me mande que M. Pleinchesne a payé 288 livres
« à M. Philidor, qui probablement attend qu'il ait reçu le surplus
« pour vous en donner avis et vous compter en même tems ce qui
« vous en revient pour votre part.

« Je suis désespéré de ce malentendu et vais à l'instant en
« écrire a M. Pleinchesne. D'une manière ou de l'autre vous ne
« tarderez pas à être satisfait de vos honoraires, ainsi que M. Phi-
« lidor, à qui je viens d'écrire à ce sujet.

« J'attends de jour en jour l'ouverture de *Berthe.* Je vous prie,
« Monsieur, d'engager M. Philidor à travailler et à me l'envoyer
« incessamment, afin que je ne sois point dans le cas de donner la
« pièce sans son ouverture. Je compte là-dessus.

« Pardon, Monsieur, si je ne vous ai point écrit à vous-même
« depuis quelque tems : mes grandes occupations en sont la cause;
« mais si M. Pleinchesne veut vous l'avouer, il n'est pas de lettre
« qu'il n'ait reçue depuis trois mois, où je ne me sois souvenu de vous
« et de M. Philidor et où je ne vous assure l'un et l'autre de mille
« amitiés. J'attendois, pour vous écrire, la première représentation
« de votre opéra, pour vous complimenter, ainsi que M. Philidor,
« sur la musique que j'ai trouvé charmante et du succès de
« la quelle j'ose répondre. J'en suis on ne peut plus satisfait et vous

[1] PIOT, *Notice citée.*

« remercie, Monsieur, des soins que vous avez bien voulu y donner.

. . . .

« VITZTHUMB [1]. »

Quelques jours après, Philidor écrivit à Vitzthumb que l'ouverture était presque achevée et qu'il allait la remettre à l'abbé Nicoli :

« De Paris, ce 13 janvier (1775).

« MONSIEUR,

« Votre lettre m'a fait un sensible plaisir, car je vous avoüerai « franchement que je croiois que c'étoit un oubli de votre part de ne « m'avoir pas fait toucher les 600 livres dont nous étions convenûs.

« C'est avec douleur que j'apprends avec certitude l'abus de con-« fiance de M. de Pleinchesne tant envers vous qu'envers moi ; il « n'a cessé de me persécuter pour l'ouverture de *Berthe*, en me « promettant toujours de me satisfaire ; je le crois dans l'impossi-« bilité de pouvoir effectuer ses promesses, n'ayant point assez « d'ordre dans ses affaires.

« Ainsy, Monsieur, je m'en remets à votre honnêteté, pour que « je ne perde pas le fruit de mon travail. Je remettrai sous deux « ou trois jours mon ouverture chez M. l'abbé Nicoli pour qui (*sic*) « vous la fasse tenir au plus vite.

. . . .

« Je vous réitère tous mes remerciements pour les soins et les « peines que vous voulez bien prendre pour mes ouvrages et pour « ma réputation. C'est avec toutte la reconnaissance que j'ai l'hon-« neur d'être, avec estime et considération,

« Votre très humble serviteur, Monsieur,

« A. D. PHILIDOR.

« *P. S.* — J'oublie dans ma lettre de vous marquer que j'ai reçu « de M. de Pleinchesne 12 louis qui font 288 livres. Reste à payer « 312 livres.

« A Monsieur,

« Monsieur Vitzthumb, directeurs (*sic*) des spectacles de la ville « de Bruxelles.

« A Bruxelles [2]. »

[1] PIOT, *Notice citée.*
[2] PIOT, *Notice citée.*

Malheureusement, la première de *Berthe*, reculée déjà plusieurs fois, devait avoir lieu le 18 janvier, irrévocablement, et Vitzthumb vit bien qu'il devait faire exécuter l'œuvre sans l'ouverture. En effet, ce n'est que le jour même de la première que Philidor remit la partition de son ouverture à l'abbé Nicoli. Il en avisa Vitzthumb :

« Monsieur,

« Je viens de remettre à M. l'abbé Niccoli l'ouverture de *Berthe* ;
« le courrier qui doit partir demain 19 doit en être chargé : je
« désire sincèrement que vous puissiez en être content.

« J'ai vu M. Gossec ces jours passés, qui me paroit aussi inquiet
« que moi sur le payement de ce qui devoit nous revenir. Touttes
« les apparences sont que M. de Pleinchesne a gardé probablement
« l'argent qui nous étoit destiné. Ainsy, Monsieur, nous nous en
« remettons à votre honnêteté, pour nous faire tenir ce qu'il doit
« nous revenir selon nos conventions.

« J'ai l'honneur d'être, avec toutte l'estime et considération,
« Monsieur,

« Votre très humble serviteur,

« A. D. Philidor.

« Ce mercredy 18 janvier 1775.

« A Monsieur,
« Monsieur Vitzthumb, directeur des spectacles à la ville de Bruxelles,
« à Bruxelles [1]. »

Le lendemain, Compain-Despierrières résigna tous ses droits au privilège de l'exploitation du théâtre en faveur de Vitzthumb, qui resta seul directeur.

Le même jour, Gossec écrivit à ce dernier :

« Paris, ce 19 janvier 1775.

« Monsieur,

« Sitôt votre lettre reçue, j'ai vu M. Philidor pour l'engager de
« hâter l'ouverture de *Berthe*, que j'ai trouvée avancée ; en consé-
« quence vous la recevrés sous peu de jours.

« Il est bien vrai, Monsieur, que je n'ai rien touché des 600 livres
« qui restoient à payer et pas même des 600 livres du premier

[1] Piot, *Notice citée*.

« payement qui fut fait d'avance, laquelle somme fut distribuée à « M. Philidor et à l'auteur d'un autre tiers de *Berthe,* et tout ce « que j'avois à prétendre sur les arrangemens faits pour cette pièce « m'est encore dû. Il est bien vrai aussi que j'avois renoncé à tout, « ne pouvant faire la pièce entièrement, et que je comptois faire « présent de mon tiers à M. Pleinchêne, qui s'en deffendit bau- « coup (*sic*), en m'assurant qu'il vouloit s'acquiter envers moi, soit « par un cadeau ou par argent. Des circonstances m'obligent à « présent d'accepter la somme dües, et puisque vous voulés bien « m'en procurer la satisfaction, vous m'obligerés beaucoup, Mon- « sieur, de me la faire payer.

« Je suis charmé que la musique de cette pièce vous plaise. « Comme M. Pleinchêne a fait faire une partition au net de mes « airs, je ne sais s'il les a intitulés de mon nom ; comme je serois « bien aise que vous sachiés, Monsieur, ce qui m'appartient dans « cette pièce, afin de recevoir votre approbation sur les morceaux « qui vous plairont et vos observations sur ceux qui mériteront « votre censure, voici ceux que j'ai fait :

1. *Dans la prairie chaque matin*. . . . . Berthe.
2. *Onc des yeux on a vu*. . . . . Balmon.
3. *Luisante aurore* . . . . Balmon.
4. *Que j'admire le délire*. . . . . Rinfroi.
5. *Fils de Vénus*. . . . . Pepin.
6. *Nous n'avons qu'une âme* . . . . Chœur.

« Je vous prie, Monsieur, de me conserver une part dans votre « estime et me croire, avec la plus parfaite considération,

« Monsieur,

« Votre très humble et très obéissant serviteur,

« Gossec,

« Directeur du Concert Spirituel.

« Rue des Moulins, butte Saint-Roch, à Paris.

« A Monsieur,

« Monsieur Vitzthumb, directeur de la comédie et de la musique « de Son Altesse Royale le prince Charles, à Bruxelles [1]. »

Nous n'avons au sujet de la première de *Berthe* que quelques

[1] Piot, *Notice citée.*

phrases des lettres que Vitzthumb adressa le 24 janvier à Gossec et à Philidor [1].

A Gossec, Vitzthumb écrivit :

« (Bruxelles), du 24 janvier 1775.

« MONSIEUR,

« J'ai l'honneur de vous remercier du soin que vous avez bien « voulu prendre d'engager M. Philidor à accélérer l'ouverture de « *Berthe*. Je l'ai reçue conformément à l'avis que vous m'en donnez, « mais pas assez tôt pour pouvoir l'exécuter à la première repré- « sentation de la pièce, qui s'est faite le 18 de ce mois. Toute la « musique en a été trouvée charmante, et la pièce eut eu un succès « achevé si le poëme, que l'on a trouvé un peu froid, avoit été « goûté de même. Je n'en augure cependant point mal pour cela, « d'autant plus que les opéras qui plaisent le plus aujourd'hui « sont précisément ceux que l'on a le moins accueilli d'abord. « D'ailleurs une première représentation n'est guère qu'une répéti- « tion générale, et je n'épargnerai ni soins ni peines pour lui « donner le succès qu'il mérite de votre part et de celle de « M. Philidor.

« Je suis on ne peut pas plus content des morceaux de musique « dont vous êtes l'auteur, et ils ont été parfaitement accueillis du « public, ainsi que ceux de M. Philidor. Il n'y en a pas un dans

[1] Nous avons retrouvé deux comptes du costumier Manuel. Le premier est intitulé : « Ettat de journé de quatre ouvriez estraordinairre à dix sols la journé et « de deux femmes que jé amploiez à un esqualein la journé, depuis le quatre « décembre 1774 jusque au dixhuit janvier 1775, pour le ouvraje de la *Rainne* « *Berte* et autres quy mont etté ordonnez dans le chourant de ce temps. » — Le second porte pour titre : « Ettat de ce que jé livré pour le ouvraje que jé fait « pour la *Rainne Berte* et autres, depuis le quatre décembre 1774 jusque au dix- « huit janvier 1775, jour que l'on a ecclutté (exécuté) la piesse, le tout ordonnez « par M[r] Fistomme. » Les deux comptes du costumier s'élevèrent à la somme de cent nonante-cinq florins dix-neuf sols et six deniers. On y voit qu'on avait fait des costumes pour Compain, de Butty, de Soligny, Mme Gontier et Mlle Angélique.

Nous avons encore trouvé le compte d'un sieur Charles Du Pré, qui porte : « Le 27 décembre 1774, livrez pour la pièce d'opéra nommée *la Reine Berthe* « 12 peaux des lapains blanc, à 18 sols la pièce; Le 7 janvier 1775 livrez 6 peaux « de lapains blanc à 18 sols la pièce; Item 275 mousche à 4 esquelins le cent; « Le 17 janvier 1775 livrez 5 peaux des lapain blanc à 18 sols la pièce; Transport « pour l'opéra de la *Reine Berthe,* vingt-quatre florins, onze sols. »

« toute la pièce qui n'ait été très applaudi. J'ai reconnu les vôtres « et ceux de M. Philidor, comme un connaisseur connait deux « tableaux, qui, quoique également bons, sont de maîtres diffé- « rens, et j'ai l'honneur de vous faire à tous deux mes plus sin- « cères remercimens.

« Quant au prix de notre convention, je n'attends qu'une réponse « de M. Pleinchesne pour prendre à cet égard les arrangemens « convenables.

« Mes grandes occupations ne m'ayant point permis jusqu'à pré- « sent de lui écrire, je viens de le faire pour le menacer d'user « envers lui de rigueur s'il différoit davantage à se libérer de ce « qui lui reste des 1,200 livres qu'il a touchées pour vous satis- « faire, ainsi que M. Philidor, de vos honoraires à cause de la « musique de *Berthe*, conformément à la convention qu'il a faite « avec nous, et j'espère que vous ne tarderez pas à l'être incessam- « ment.

« La société entre M. Compain et moi venant d'être dissoute, et « étant resté seul entrepreneur du spectacle, je vous prie, Mon- « sieur, de n'adresser qu'à moi les lettres que vous pourriez écrire « dans la suite relativement aux affaires de la direction.

« J'ai l'honneur d'être, avec la plus parfaite considération, « Monsieur,

« Votre, etc.

« VITZTHUMB [1]. »

A Philidor, le directeur du théâtre de Bruxelles écrivit :

« (Bruxelles), du 24 janvier 1775.

« MONSIEUR,

« J'ai reçu, conformément à l'avis que vous m'en donnez par « votre lettre datée du 18 du courant, l'ouverture de *Berthe*, que « j'ai trouvée très bien travaillée, de même que la pièce, dont j'ai « donné la première représentation mercredi dernier. Elle a eu, « quant à la musique, tout le succès qu'elle méritoit, c'est-à-dire « infiniment, et celui que j'avois lieu d'en attendre, d'après les « soins que vous et M. Gossec vous êtes donnés. Le poëme en a « paru un peu froid, mais on ne peut pas décider du sort d'une

[1] PIOT, *Notice citée*.

« pièce à la première représentation, qui n'est proprement qu'une « répétition générale. J'en augure néanmoins d'autant mieux pour « la suite, que les pièces auxquelles on fait d'abord un foible « accueil sont souvent celles qui dans la suite sont le mieux « goûtées.

« Quant à vos honoraires, je vous prie, Monsieur, de n'avoir « aucune inquiétude. Je n'attends pour prendre un parti à cet « égard qu'une réponse de M. Pleinchesne, à qui il ne m'a pas « été possible d'écrire jusqu'à présent. Je le fais aujourd'hui « et j'espère que sous peu de jours vous serez entièrement satis-« fait.

« Comme la société qui a subsisté entre M. Compain et moi « vient d'être dissoute, je vous prie, Monsieur, de n'adresser qu'à « moi les lettres relatives à la direction des spectacles, dont je reste « seul entrepreneur.

« J'ai l'honneur d'être, avec l'estime et la considération la plus « distinguée, Monsieur,

« Votre, etc.

« VITZTHUMB [1]. »

Le même jour, Vitzthumb écrivit à Pleinchesne, qui faisait le mort, qui n'avait plus donné signe de vie depuis bien longtemps, la lettre suivante :

« (Bruxelles), du 24 janvier 1775.

« MONSIEUR,

« Je viens d'apprendre par MM. Philidor et Gossec qu'ils « n'avoient pas touché entièrement les 1,200 livres que vous avez « reçues chez M. l'abbé Niccoli pour acquitter la convention faite « avec eux au sujet de la musique de *Berthe*.

« Ce procédé, auquel je ne croyois pas avoir lieu de m'attendre « de votre part, Monsieur, m'expose au désagrément de m'en-« tendre demander un paiement que je croyois fait depuis long-« tems.

« J'ose me flatter, Monsieur, que vous ne tarderez pas à mettre « ces Messieurs à même de m'accuser sous peu de jours la récep-« tion de tout ce qui leur est dû de ce chef, faute de quoi vous ne

[1] PIOT, *Notice citée.*

« trouverez pas mauvais que j'use de tous les moyens convenables
« pour y parvenir.

« J'ai l'honneur d'être, Monsieur,

« Votre, etc.

« VITZTHUMB.

« Monsieur Pleinchesne, à Paris [1]. »

Pleinchesne fit la sourde oreille et laissa cette lettre sans réponse. Le 11 février, Gossec, dans une de ses lettres à Vitzthumb, dit : « Ce n'est point au sujet de *Berthe* que j'ay l'honneur de vous « écrire, quoique nous n'ayons point vû ny entendu parler de « Mr Pleinchêne [2]. » Le 20 février, Vitzthumb répondit au compositeur : « J'ai écrit à Mr Pleinchesne et n'en ai point eu de réponse. « Il est plus qu'apparent qu'il ne m'en fera point et que je serai « dupe de cet homme de toute façon. Le temps du Carnaval ne me « laissant point le loisir de régler cet objet à votre égard, Mon- « sieur, et à celui de Mr Philidor, je remets jusqu'au Carême à « prendre les mesures convenables pour vous satisfaire [3]. »

En avril, on en était toujours au même point, et Vitzthumb dut répondre à Lefuel de Méricourt, le 4 de ce mois : « J'ai l'honneur « de vous faire mille remercimens pour l'avis que vous voulez « bien me donner du succès des *Rhémois* [4]. J'écris aujourd'hui par « occasion d'un ami à Mr Philidor, tant pour cette pièce que pour « les 13 louis que lui redoit Mr Pleinchesne. Il est malheureux « pour moi que la mauvaise foi de cet homme, qui a reçu cette « somme pour la remettre à Mr Philidor, ait donné atteinte à la « confiance que ce dernier paroissoit avoir en moi [5]. »

Vitzthumb écrivit, en effet, le même jour à Philidor :

« (Bruxelles) du (4 avril 1775).

« MONSIEUR,

« Je vois par la lettre de Mr de Méricourt que vous étiez piqué

[1] Lettre inédite.

[2] Lettre de Gossec à Vitzthumb, du 11 février 1775.

[3] Lettre de Vitzthumb à Gossec, du 20 février 1775.

[4] Opéra-comique de Philidor, joué à la Comédie italienne le 20 mars 1775, sous le titre : *les Femmes vengées*. Sedaine en avait tiré le sujet des *Rémois*, un conte de La Fontaine.

[5] Lettre de Vitzthumb à Lefuel de Méricourt, du 4 avril 1775.

« de n'avoir pas reçu de Mr Pleinchesne les 13 louis qu'il vous
« doit pour l'entier paiement de ce qui vous revient à titre d'hono-
« raires pour la composition de la musique de *Berthe*, et que
« moyennant 12 louis vous m'enverriez la partition des *Rhémois*,
« qui viennent d'être donnés aux Italiens sous le nom des *Femmes*
« *vengées*.

« J'ai l'honneur de répondre au 1er de ces points, que je ne suis
« pas éloigné de suppléer au manque de foi de Mr Pleinchesne, et
« qu'aussitôt que vous m'aurez fourni le billet par lequel Mr Plein-
« chesne avoue et déclare ne pas avoir payé à vous et à Mr Gossec
« la somme de 1,200 livres en entier, prix convenu pour la com-
« position de la musique de *Berthe*, spécifiant ce qu'il peut vous
« devoir encore de ce chef. Ce billet fourni et reconnu par
« Mr Pleinchesne, les 13 louis vous seront comptés d'abord, et je
« trouverai le moyen de me faire payer par Mr Pleinchesne, qui a
« abusé de ma confiance.

. . . .

« Du reste, je suis bien fâché, Monsieur, que cet accident
« imprévu ait donné atteinte à la confiance que vous paroissiez
« avoir en moi et que je croyois avoir méritée, et j'ai l'honneur
« d'être, etc.

« Vitzthumb.

« Monsieur Philidor, à Paris [1]. »

Finalement, Pleinchesne finit par s'exécuter. Le 9 avril, Mme Philidor, en l'absence de son mari, qui était en Angleterre pour deux mois, annonça à Vitzthumb que l'affaire de *Berthe* était terminée. Nous avons tenu à respecter l'orthographe extraordinaire de cette dame :

« (Paris) ce 9 mars (lisez avril) 1775.

« Monsieur,

« Mon mari est appesens pour deux mois et ille m'a charger de
« cets affaires en son apessence. Je me praisse de vous faire scavoir
« que la faire de Mr de Pleinchene est enfin terminer. Ille ma
« fais tenire treiz louis qui restait et je lui éi faite un recus de

[1] Lettre inédite.

« 600 livres. Pour la partition des *Femmes vengers* je la fais « copier et je la remétré sur le chant pour la sommes dont vous « aittes convenue avec mon mari.

« Je vous prie de croire, Monsieur, que cette pettite laqunne « dont vous nétiés pas garant n'a point diminuer la confience que « mon mari a toujours eu en vous, mais Mr de Plainchain nous « avait leurés tous les deux et ille ne ma paier que le 9 de ce moi. « Je proffitte de cette occation pour vous dire que je suis avec la « considération la plus parfaitte

« Votre très humble et très obéissante servente,

« RICHER F. PHILIDOR.

« A Monsieur,

« Monsieur Vitzthuemb, directeur du spétacle de Bruselle,

« à Bruselle [1]. »

A cette lettre, Vitzthumb répondit le 23 avril, pour ce qui concerne l'affaire de *Berthe :* « Madame, je suis charmé d'apprendre « par la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire le 9 de « ce mois que Mr Pleinchesne se soit exécuté vis-à-vis de Mr Phili- « dor. Les précautions que je prendrai à l'avenir en pareil cas me « mettront à l'abri des désagrémens que j'ai essuyés par sa faute « en cette circonstance [2]. »

Le même jour où Vitzthumb écrivait ces lignes à Mme Philidor, Pleinchesne, qui n'avait plus rien à craindre, eut l'effronterie d'écrire à Vitzthumb et à Compain-Despierrières, qu'il croyait toujours associés pour la direction du théâtre de Bruxelles, la lettre étonnante qu'on va lire. Le 13 décembre 1774, c'était d'une « grosse maladie » qu'il disait sortir. Le 23 avril 1775, ce sera « d'un très long et pénible voyage » qu'il arrivera. Mais ne déflorons pas la prose de l'ex-capitaine d'infanterie, qui faisait plus que jamais de la littérature dramatique et qui se représentait portant sous le bras un portefeuille bourré de pièces nouvelles :

« A Paris, ce 23 avril 1775.

« En arrivant, Messieurs, d'un très long et pénible voyage, que « je viens de faire en Bourgogne pour des affaires de famille, j'ai

[1] PIOT, *Notice citée.*
[2] Lettre de Vitzthumb à Mme Philidor, du 23 avril 1775.

« trouvé la lettre de Mr Vitzhum, qui m'a appris un quiproquo
« fort désagréable et qui a été fait à mon insçu pendant ma mala-
« die par quelqu'un qui a abusé de ma confiance. J'ai satisfait à
« cet objet, et vous ne serez certainement plus importunés à ce
« sujet.

« J'ignore encore absolument le destin de notre pauvre *Berthe*
« que j'ai perdu de vue depuis bien du tems. Par le plus grand
« hazard du monde, il m'est tombé entre les mains, en route, un
« imprimé de *Berthe,* daté de Bruxelles, que je n'ai pas reconnu
« pour être votre ouvrage ni le mien : on a tellement massacré,
« défiguré, anéanti à plaisir mon dialogue, dont on a si bien ôté
« toute chaleur et tout intérest, qu'il m'a soulevé moi-même à sa
« lecture et que je ne peux pas croire que cette pièce, dans cet
« état, put obtenir une seule représentation sur un théâtre comme
« le vôtre.

« Vos excellens procédés pour moy et ma docilité pour vos
« lumières, pour vos avis, me sont garans que cette édition est
« fausse et furtive. Ce seroit l'injure et la mortification la plus
« dure qu'un auteur eut jamais éprouvé ! (*Sic.*) Je serois en état de
« démontrer qu'il semble que l'on a exprès supprimé les mor-
« ceaux les mieux faits, les vers les plus heureux, pour y substi-
« tuer les lignes les plus plattes et les moins écrites que j'aie jamais
« lu de ma vie. Je vous estime et vous honore trop, Messieurs,
« pour croire qu'à mon insçu vous m'eussiez fait un pareil tort et
« que vous vous fussiez vous-même prêtés a nuire à votre goût, à
« votre scène et à vos intérêts. D'ailleurs dans nos conventions il
« avoit été spécifié que vous m'envoiriez une douzaine d'exem-
« plaires de ce que vous feriez imprimer venant de moy, ce qui
« n'aiant point été exécuté, me fait juger que cette édition est
« fausse et furtive, et que dans le cas où vous auriez voulu changer
« quelque chose à mon ouvrage, vous ne vous seriez adressé qu'à
« moy, ou vous ne l'eussiez pas fait sans me le communiquer et
« sans mon aveu, ce qui est de droit d'honnesteté et de justice, à
« quoi vous n'avez jamais manqué.

« Je ne sçai pas encore, Messieurs, si Mr Compain est resté à
« Bruxelle, aiant reçu lettre de lui par la quelle il m'annonçoit
« qu'il quittoit la direction. Je m'adresse donc à vous pour vous
« prier de vouloir bien me faire repasser suivant nos conventions

« la musique d'un petit opéra comique intitulé *Rosalie,* que je « vous ai simplement confié pour la faire copier et pour en faire « usage à votre volonté et me la remettre ensuite. L'auteur de la « musique me redemande sa copie, qu'il n'a fait que me prêter, et « je ne vous presse à cet égard qu'autant que vous n'en auriez plus « de besoin. Mr Compain m'avoit aussi promis de me renvoïer les « desseins que j'ai fait faire du costume pour les habits de *Berthe,* « qui me sont d'autant plus précieux que c'est l'ouvrage de mes « nièces et que vous scavez qu'ils ne vous ont rien coupté, aïant « toujours eu à cœur d'épargner votre bourse autant qu'il m'a été « possible. Vous vous souvenez aussi, Messieurs, qu'il m'est redu « par vous cent quatre livres pour un mémoire dont je vous ai « adressé la note et les quittances ; cet objet ne m'a point été paiė !

« Je présume que vos grandes occupations ne vous ont pas per-« mis de faire usage l'an passé des petites bagatelles que je vous « ai envoié. Elles pourront vous servir cette année, et si vous étiez « dans la disposition de renouveller avec moy un engagement pour « cette année, je tâcherois, Messieurs, de remplir de tout mon « pouvoir vos intentions en me conformant à vos désirs et en tra-« vaillant uniquement sur vos plans.

« J'ai dans mon portefeuille :

« Une comédie françoise dans le genre italien, en 3 actes; cette « pièce a été jouée à la Comédie Italienne : elle est intitulée *le* « *Mal entendu.*

« Une petite comédie à scène détachée, intitulée *la Vérité,* en « deux actes. Elle est écrite avec soin et à la louange du Roy et de « la Reine actuels, et elle a eu grand succès.

« Idem *le Prince Tiri.*

« Idem *le Fanfaron,* parade en un acte.

« Un opéra comique en un acte, intitulé *Le b.....e* (ici il y a « un trou dans le papier), tiré du conte de *Memnon,* par Voltaire.

« *L'Epreuve* de Marivaux, mise en opéra comique.

« *L'Heureux engagement,* opéra comique en un acte.

« *Le bon Médecin,* opéra comique en 3 actes.

« Plusieurs autres canevas.

« Si ma proposition vous convenoit, envoyez moy un engage-« ment signé de vous que je recopierai et que je vous renvoirai « signé de moy, dans lequel tout soit convenu de part et d'autre,

« les termes de paiement fixés sans pouvoir être anticipés ni recu-
« lés, mais surtout que je ne sois pas chargé des Musiciens, qui
« m'ont donné l'an passé trop de peines et de tourment pour
« l'oublier jamais. Vous pouriez traiter directement avec quel-
« qu'un, par exemple, avec celui qui a aidé Philidor et Gossec et
« qui a du talent, qui ne sera pas cher et qui a du zèle et de l'exac-
« titude. Je lui fournirai mes ouvrages après que vous les aurez
« lus, examinés, jugés, arrestés et paraphés, et par ce moyen
« vous aurez des nouveautés faites pour vous et dans les tems que
« vous les voudrez et sûrement agréables.

« J'attens votre réponse et suis, avec la plus parfaite considération,

« Messieurs,

« Votre très humble et très obéissant serviteur,

« PLEINCHESNE [1]. »

Comme Vitzthumb ne répondit pas immédiatement à ce factum, Pleinchesne écrivit une lettre particulière à Compain, dont il venait d'apprendre la démission :

« A Paris, ce 7 mai 1775.

« J'apprens, Monsieur, que vous estes resté à Bruxelle malgré
« tous les injustes chagrins que vous y avez éprouvé et je m'adresse
« avec confiance à vous pour sçavoir des nouvelles de *Berthe* dont
« j'ignore la triste destinée. J'ai écrit il y a quinze jours à Mrs les
« directeurs de votre spectacle lettre honneste à la quelle je ne
« reçois point de réponse, je ne sçai pas pourquoi. Je réclame
« auprès d'eux justice et procédé. Je leur redemande un ouvrage
« que je n'ai fait que vous confier, intitulé *Rosalie*, dont l'auteur
« me poursuit pour ravoir le manuscript de sa musique. Je leur
« redemande les desseins du costume de *Berthe*, qu'ils n'ont point
« paié et qu'ils m'ont promis par votre organe de me renvoïer. Je
« leur redemande 104 livres qu'ils me redoivent très légitime-
« ment, et à tout cela point de réponse.

« Je connois votre honnesteté, Monsieur, et je ne puis pas
« m'adresser mieux qu'à vous pour leur représenter, avec tous les
« égards qui leur est (*sic*) dû, que mes réclamations sont équitables
« et que pour le moins elles méritent un petit mot de réponse. Je

[1] Lettre inédite.

« vous supplie, Monsieur, de vous donner cette peine et de me « rendre ce service que j'ajouterai à toutes les obligations que je « vous ai et dont ma seule reconnoissance est en état de m'acquitter.

« Je suis, avec amitié,

« Monsieur,

« Votre très humble et très obéissant serviteur,

« PLEINCHESNE,

« Ancien capitaine d'infanterie, rue Melée, à Paris.

« A Monsieur,

« Monsieur Compain, ancien directeur des spectacles, à « l'Hôtel de la Comédie,

« à Bruxelle [1]. »

Compain transmit cette lettre au secrétaire Franck, qui l'apostilla de la manière suivante :

« On vient de répondre à M. Pleinchesne et on a satisfait à toutes « les demandes contenues dans la lettre ci-contre.

« Ceci suffira à Mr Compain pour sa réponse à M. Pleinchesne. »

Finalement, le 11 mai, Vitzthumb fit à la lettre de Pleinchesne la seule réponse possible :

« (Bruxelles) du 11 mai 1775.

« MONSIEUR,

« Sans les plaintes portées contre vous par Mrs Philidor et Gos-« sec sur le manque de paiement dont vous avez touché le mon-« tant, j'aurois ignoré votre existence. Madame Philidor m'a fait « savoir que son mari étoit satisfait de la prétention qu'il avoit à « votre charge, mais je ne sais pas s'il en est de même à l'égard « de Mr Gossec, qui ne m'a pas écrit depuis quelque tems. Je ne « me serois surement pas attendu à un procédé pareil de votre « part, et pour ne pas m'y exposer une 2e fois, vous permettrez, « Monsieur, que je rompe tout commerce avec vous. J'ai d'ailleurs « été si peu content des ouvrages que vous m'avez fait passer en « vertu de notre convention, que je n'en ai pu tirer aucun parti. « Vous les trouverez tous dans le paquet ci-joint, ainsi que la « musique de *Rosalie* et les dessins du costume de *Berthe*.

[1] Lettre inédite.

« La personne qui vous remettra ce paquet vous paiera égale-
« ment vos déboursés montant à 104 livres et moyennant quoi tout
« est terminé entre vous et moi, plus à votre avantage qu'au
« mien.

« Quant à *Berthe,* comme il m'est défendu de représenter un
« spectacle quelconque sans en avoir soumis le poème à la censure
« du gouvernement, votre pièce n'a pas pu passer telle qu'elle
« étoit en manuscrit, et ayant fait la dépense de la musique, déco-
« rations et vestiaire, j'ai été forcé d'y faire faire les changemens
« dont vous vous plaignez et au moyen desquels seuls la pièce a
« pu supporter une représentation.

« J'ignore si cette année-ci je pourrai en donner une 2e sans y
« faire encore d'autres changemens. Vous verrez par là que les
« succès de votre pièce ne sont ni brillans ni assurés, et qu'elle eut
« été sans effet si on l'avoit laissée telle que vous me l'avez envoyée.

« C'est tout ce que j'ai à répondre à la lettre que vous m'avez
« fait l'honneur de m'écrire le 23 du mois dernier, et j'ai celui
« d'être parfaitement, Monsieur,

« Votre, etc.,

« VITZTHUMB.

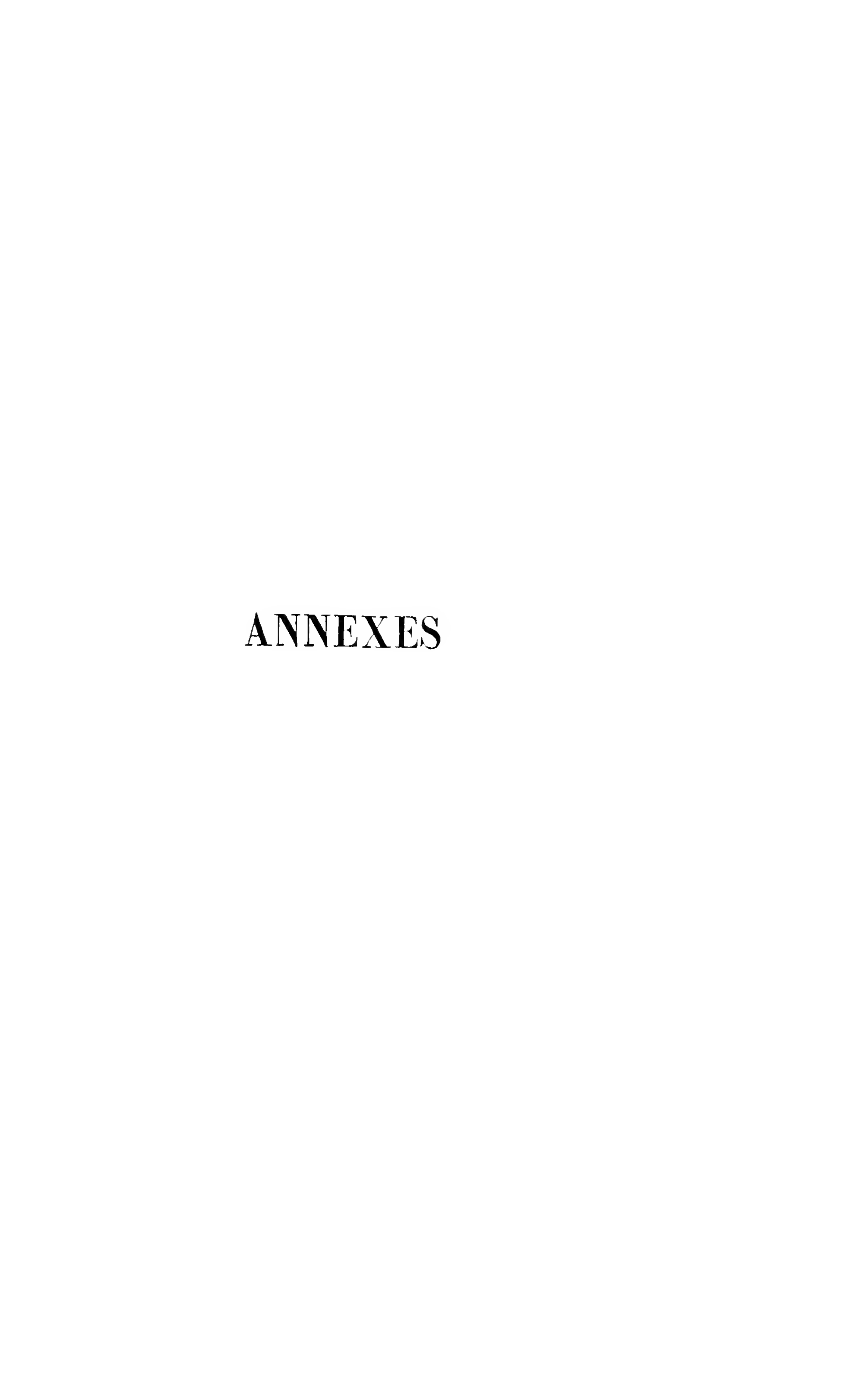
« A Monsieur Pleinchesne, à Paris [1]. »

Cette réponse clôtura le débat et termine l'histoire très curieuse, assurément, d'un opéra français, éclectique s'il en fut, fait en collaboration par un Français, un Allemand et deux Belges. Ce n'est pas l'éclectisme de l'œuvre qui perdit *Berthe.* A cette époque, on ne s'occupait pas encore du principe du nationalisme dans l'art. Tout ce que le public demandait était qu'on lui servît de la musique bien venue. Aussi applaudit-il tous les morceaux de la partition et ne se montra-t-il nullement choqué d'entendre dans un même opéra des compositions de quatre artistes dont les tendances, la caractéristique et la manière de travailler devaient, cependant, être bien différentes. Il serait fort intéressant de retrouver la partition de *Berthe,* qui jusqu'ici a échappé aux investigations les plus sérieuses. Ce qui perdit *Berthe,* ce fut le livret. Pauvre Pleinchesne! qui s'était bercé d'illusions au point

[1] PIOT, *Notice citée.*

d'écrire à Compain : « Je ne renonce point non plus à une gratifi-
« cation volontaire dans le cas où la pièce de *Berthe* auroit un
« succès inattendu et au-dessus de mes prétentions. »

A. GOOVAERTS,
Membre de la Société archéologique du Gâtinais,
chef de section aux Archives générales du
royaume de Belgique.



ANNEXES

I

COMITÉ DES SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS

DES DÉPARTEMENTS

Président.

M. LÉON BOURGEOIS, ✠, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

Vice-président.

M. G. LARROUMET, ✠, directeur des Beaux-Arts.

Secrétaire.

M. L. CROST, ✠, chef du bureau de l'Enseignement et des Musées.

Secrétaire rapporteur.

M. HENRY JOUIN (O. I.), conservateur du Dépôt des souscriptions.

I

SECTION DE L'HISTOIRE DE L'ART

Membres.

MM. ARAGO (ÉTIENNE), conservateur du Musée du Luxembourg, boulevard Saint-Michel, 64.

BAIGNIÈRES (ARTHUR), critique d'art, rue du Général Foy, 4.

BARBET DE JOUY, O✠, administrateur honoraire des Musées nationaux, quai Voltaire, 1.

CASIMIR-PÉRIER (PAUL), député, rue du Général Foy, 16.

CHENNEVIÈRES (MARQUIS DE), O✠, membre de l'Institut, rue Paul-Louis Courier, 3.

COMTE (JULES), ✠, directeur des Bâtiments civils et des Palais nationaux, rue Greffulhe, 8.

GASNAULT, conservateur du Musée des arts décoratifs, rue de Milan, 24.

GARNIER (Édouard), rue Saint-Denis, 19 *bis*, à Boulogne-sur-Seine (Seine).
GONSE (Louis), ✻, rédacteur en chef de la *Gazette des Beaux-Arts*, rue Favart, 8.
GUIFFREY (Jules), ✻, archiviste aux Archives nationales, rue d'Hauteville, 1.
HAVARD (Henry), O✻, inspecteur des Beaux-Arts, rue Fénelon, 13.
HOUSSAYE (Henry), ✻, critique d'art, rue Léonard de Vinci, 5.
LAFENESTRE (Georges), ✻, conservateur au Musée du Louvre, rue Jacob, 23.
MANTZ (Paul), O✻, directeur général honoraire des Beaux-Arts, rue Caumartin, 69.
MONTAIGLON (Anatole de), ✻, professeur à l'École des Chartes, place des Vosges, 9.
MUNTZ, ✻, conservateur de la bibliothèque et des collections de l'École nationale des Beaux-Arts, rue de Condé, 14.
SCHOELCHER, sénateur, rue de la Victoire, 64.

II

SECTION DE L'ENSEIGNEMENT

Membres.

MM. BALLU (Roger), ✻, inspecteur des Beaux-Arts, rue Ballu, 10 *bis*.
BARDOUX, sénateur, avenue d'Iéna, 74.
BELLAY, ✻, inspecteur de l'Enseignement du dessin et des Musées, rue Blanche, 72.
BERGER (Georges), C✻, député, rue Legendre, 8.
BOESWILWALD, C✻, inspecteur général des Monuments historiques, rue Hautefeuille, 19.
BOURGAULT-DUCOUDRAY, professeur au Conservatoire national de musique et de déclamation, Villa Molitor, 16. (Auteuil.)
CHIPIEZ, ✻, inspecteur principal de l'Enseignement du dessin, rue de Crébillon, 8.
CLARETIE (Jules), O✻, membre de l'Académie française, administrateur général de la Comédie française, rue de Richelieu, 6.
DELABORDE (Comte Henri), O✻, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, à l'Institut, quai Conti, 25.
DUBOIS (Paul), GO✻, directeur de l'École nationale des Beaux-Arts, rue Bonaparte, 14.
FOURCAUD (de), critique d'art, faubourg Saint-Honoré, 182.

GRUYER, ✠, membre de l'Institut, inspecteur principal des Musées des départements, rue de l'Arcade, 22.

GUILLAUME, C✠, membre de l'Institut, rue de l'Université, 5.

KAEMPFEN, O✠, directeur des Musées nationaux, palais du Louvre.

LOUVRIER DE LAJOLAIS, ✠, directeur de l'École nationale des arts décoratifs, quai Bourbon, 19.

LECONTE, député, 206, boulevard Saint-Germain.

MAGNE (Lucien), ✠, architecte des Monuments historiques, rue de l'Oratoire du Louvre, 6.

MILLAUD (Édouard), sénateur, avenue Kléber, 78, Paris-Passy.

NARJOUX, ✠, architecte de la ville de Paris, rue Littré, 3.

NUITTER, ✠, conservateur des archives de l'Opéra, rue du Faubourg-Saint-Honoré, 83.

OSMOY (Comte d'), sénateur, rue La Bruyère, 3 *bis*.

PILLET, ✠, inspecteur de l'Enseignement du dessin et des Musées, rue Saint-Sulpice, 18.

ROZIÈRE (de), O✠, sénateur, membre de l'Institut, rue Lincoln, 8.

THOMAS (Ambroise), GO✠, membre de l'Institut, directeur du Conservatoire national de musique et de déclamation, rue du Faubourg-Poissonnière, 15.

II

MEMBRES NON RÉSIDENTS DU COMITÉ

ALPES-MARITIMES

MM.

CHABAL-DUSSURGEY, directeur de l'École d'art décoratif, à Nice.

ARDENNES

WILLEM, professeur de dessin, à Sedan.

AUBE

BABEAU (Albert), membre de la Société académique d'agriculture, sciences, arts et belles-lettres de l'Aube, à Troyes.

GRÉAU (Julien), président de la Société des Amis des Arts de Troyes, rue du Bac, n° 126, à Paris.

BOUCHES-DU-RHONE

BERLUC-PÉRUSSIS (DE), président honoraire de la Société académique des Basses-Alpes, à Aix.

MAGAUD, correspondant de l'Institut, directeur de l'École des Beaux-Arts, à Marseille.

PARROCEL (Etienne), membre de l'Académie de Marseille, rue Saint-Ferréol, à Marseille.

ROUX (Jules-Charles), président de la Société des Amis des Arts, membre de la Chambre de commerce et du Conseil municipal, administrateur de la Banque de France, rue Sainte, n° 79, à Marseille.

CALVADOS

BEAUREPAIRE (E. DE), membre de la Société des Antiquaires de Normandie, magistrat, rue Bosnières, n° 25, à Caen.

COLIN (Paul), inspecteur principal de l'Enseignement du dessin et des Musées, à Paris, 1, quai Malaquais.

CHER

Buhot de Kersers, membre de la Société des Antiquaires du Centre, à Bourges.

COTE-D'OR

Bougot, doyen de la Faculté des lettres et professeur d'histoire de l'art à l'École des Beaux-Arts, à Dijon.
Ronot, correspondant de l'Institut, directeur de l'École nationale des Beaux-Arts, à Dijon.

DOUBS

Castan (Auguste), conservateur de la Bibliothèque, à Besançon.

EURE

Chassant, conservateur du Musée, à Évreux.

GARD

Lenthéric (Charles), ingénieur en chef des ponts et chaussées, à Nîmes.
Révoil, correspondant de l'Institut, architecte des monuments historiques, à Nîmes.

GIRONDE

Drouyn (Léo), rue Desfourniel, n° 30, à Bordeaux.
Marionneau (Charles), correspondant de l'Institut, rue de Turenne, n° 71, à Bordeaux.

INDRE-ET-LOIRE

Mabilleau, professeur de Faculté, à Villeloin, près Loches.

ISÈRE

Debelle, ancien conservateur du Musée de peinture, à Grenoble.

LOIRE (HAUTE-)

Giron (Léon), membre de la Société d'agriculture, sciences, arts et commerce, au Puy.

LOIRET

Boucher de Molandon, à Orléans.
Marcille (Eudoxe), conservateur du Musée de peinture, à Orléans, rue Chaptal, n° 6, à Paris.

LOT-ET-GARONNE

Tamisey de Larroque, correspondant de l'Institut, à Gontaud.

MAINE-ET-LOIRE

DAUBAN (Jules), correspondant de l'Institut, inspecteur de l'Enseignement du dessin et des Musées, conservateur honoraire du Musée de peinture, à Angers.
GODARD-FAULTRIER, directeur du Musée Saint-Jean, à Angers.
PORT (Célestin), archiviste du département, à Angers.

MEURTHE-ET-MOSELLE

COURNAULT, conservateur du Musée lorrain, à Nancy.

NORD

DURIEUX (A.), secrétaire de la Société d'Émulation, rue des Cygnes, n° 8, à Cambrai.
DUTERT, inspecteur principal de l'Enseignement du dessin et des Musées, à Paris, 41, avenue Kléber.

RHONE

AYNARD, vice-président du Conseil d'administration de l'École nationale des Beaux-Arts, des Écoles municipales et du Musée, à Lyon.
CHARVET, inspecteur de l'Enseignement du dessin et des Musées, 14, avenue du Maine, Paris.
CHENAVARD, artiste peintre, à Lyon.
GRAVIER (Léopold), secrétaire général de la Préfecture du Rhône, président de la Société du Musée d'Aubusson.
GUIGUE père, archiviste du département, à Lyon.
HIRSCH, architecte de la Ville, à Lyon.
MOLLIÈRE, président de la Société des Amis des Arts, à Lyon.
RONDOT (Natalis), Grand Hôtel du Louvre, à Paris.

SEINE-ET-OISE

DÉLEROT, conservateur de la Bibliothèque, à Versailles.
DUSSIEUX (L.), professeur honoraire à l'École de Saint-Cyr, rue du Potager, n° 1 *bis*, à Versailles.

SEINE-INFÉRIEURE

PELLETIER, président de la Société industrielle, à Elbeuf.

TARN

JOLIBOIS, conservateur du Musée de peinture, à Albi.

VAUCLUSE

DELOYE, conservateur du Musée Calvet, à Avignon.

YONNE

Julliot, président de la Société archéologique, à Sens.

CONSTANTINE

Poulle, président de la Société archéologique, directeur des domaines, à Constantine.

III

CORRESPONDANTS DU COMITÉ

AIN

MM.

Thibaut (Francisque), professeur de rhétorique au Lycée, à Bourg.

AISNE

Florival (de), juge à Laon.

Laurent (Paul), professeur à l'École municipale de dessin, à Soissons.

Matton, archiviste du département, à Laon.

ALLIER

Bouchard (Ernest), président de la Société d'Émulation de l'Allier, à Moulins.

Queyroi (Armand), conservateur du Musée d'antiquités, à Moulins.

Vayssière, archiviste du département, à Moulins.

Vannaire (le docteur), ancien conseiller général de l'Allier, à Gannat.

ALPES (HAUTES-)

Guillaume (l'abbé Paul), archiviste du département, membre du Comité départemental des richesses d'art, à Gap.

Roman (J.), au château de Picomtal, près Embrun, et à Paris, rue Blanche, 75.

ALPES-MARITIMES

D'Ilzaquier, ancien professeur d'histoire de l'art à l'École des Beaux-Arts, à Nice.

Moris, archiviste du département, à Nice.

Saige (Gustave), conservateur des Archives de la principauté de Monaco.

ARDÈCHE

André (Édouard), archiviste du département, à Privas.

ARIÈGE

Pasquier (Félix), archiviste du département, à Foix.

AUBE

André (Francisque), archiviste du département, à Troyes.

BOUCHES-DU-RHÔNE

Albanès (l'abbé), docteur en théologie, à Marseille.
Blancard, archiviste du département, à Marseille.
Bouillon-Landais, conservateur du Musée de peinture, à Marseille.
Gibert, conservateur du Musée, à Aix.
Jullien, professeur d'histoire de l'art à l'École des Beaux-Arts, à Marseille.
Saporta (le marquis de), correspondant de l'Institut, à Aix.
Sicard (le docteur Adrien), secrétaire perpétuel de la Société de statistique, rue d'Arcole, n° 4, à Marseille.

CALVADOS

Bénet, archiviste du département, secrétaire de la Société des Beaux-Arts, à Caen.
Jacquier (Francis), architecte, à Caen.
Mély (de), au château de Mesnil-Germain, par Fervacques (Calvados), et boulevard Haussmann, n° 186, à Paris.
Sabatier, professeur, à Vire.
Travers (Émile), archiviste-paléographe, à Caen.
Villers, adjoint au maire, à Bayeux.

CHARENTE

Biais (Émile), membre de la Société archéologique et historique de la Charente, archiviste municipal, à Angoulême.
Fleury (Paul de), archiviste du département, à Angoulême.

CHARENTE-INFÉRIEURE

Audiat (Louis), président de la Société des Archives historiques, à Saintes.
Musset (Georges), bibliothécaire de la ville, à la Rochelle.
Richemond (Meschinet de), archiviste du département, rue Verdière, n° 23, à la Rochelle.

CHER

Goy (de), à Bourges.
Pètre (Ch.), directeur de l'École nationale des Beaux-Arts, conservateur du Musée, à Bourges.

CORRÈZE

Rupin, vice-président de la Société historique et archéologique, à Brive.

CORSE

Dufourmantelle, archiviste-paléographe, publiciste, à Ajaccio.
Péraldi, conservateur du Musée, à Ajaccio.

COTE-D'OR

CHABEUF (Joseph-Henri), secrétaire de l'Académie des sciences et arts, à Dijon.
GARNIER, archiviste du département, à Dijon.
SUISSE (Charles), architecte diocésain, à Dijon.

CREUSE

CESSAC (Jean DE), à Guéret.
PERATHON (Cyprien), à Aubusson.

DOUBS

GAUTHIER, archiviste du département, à Besançon.

EURE

ASSEGOND, conservateur du Musée, à Bernay.
BOURBON, correspondant du Comité des travaux historiques, secrétaire de la Société des Amis des Arts de l'Eure, archiviste du département, à Évreux.
PORÉE (l'abbé), curé de Bournainville.
VEUCLIN, à Bernay.

EURE-ET-LOIR

MERLET, archiviste du département, à Chartres.
ROUSSEL, propriétaire à Anet.

FINISTÈRE

BEAU, directeur du Musée, à Quimper.

GARD

LIOTARD, à Nîmes.

GARONNE (HAUTE-)

ROSCHACH (Ernest), archiviste municipal, à Toulouse.

GERS

PARFOURU, archiviste du département, à Auch.

GIRONDE

BRAQUEHAYE, directeur de l'École municipale de dessin, à Bordeaux.
COMMUNAY, président de la Société des Archives historiques, à Bordeaux.
GOUJET, archiviste du département, hôtel des Archives, rue d'Aviau, à Bordeaux.
VALLET, conservateur du Musée de peinture, à Bordeaux.

HÉRAULT

LABOR (Charles), conservateur du Musée de peinture, place de la Madeleine, 4, à Béziers.
MICHEL (Ernest), conservateur du Musée de peinture, à Montpellier.

ILLE-ET-VILAINE

LENOIR (Ch.), statuaire, directeur de l'École régionale des Beaux-Arts, à Rennes.

INDRE-ET-LOIRE

GRANDMAISON (Charles DE), archiviste du département, rue Traversière, n° 13, à Tours.
LAURENT, conservateur du Musée de peinture, à Tours.
PALUSTRE (Léon), président de la Société archéologique de Touraine, à Tours.

ISÈRE

BERNARD (Jules), conservateur du Musée, à Grenoble.
COLET, professeur à la Faculté des sciences, à Grenoble.
CORNILLON (Jean-Baptiste), bibliothécaire, conservateur du Musée de peinture, à Vienne.
DUGIT, professeur à la Faculté des lettres, à Grenoble.
PRUDHOMME, archiviste du département, rue Lesdiguières, n° 39, à Grenoble.
REYMOND (Marcel), peintre et critique d'art, à Grenoble.

JURA

LIBOIS, archiviste du département, à Lons-le-Saunier.

LOIR-ET-CHER

GERVAIS (Eugène), conservateur du Musée, à Blois.
LECHEVALLIER-CHEVIGNARD, professeur à l'École des arts décoratifs, à Paris, 5, rue de l'École de médecine.
ROUSSEL, archiviste du département, à Blois.
STORELLI, ancien conservateur du Musée de peinture, à Blois, ou à La Gourre par Blois.

LOIRE

DESCHELETTE-DESPIERRES, à Roanne.
GALLEY, directeur de l'École des arts industriels, à Saint-Étienne.

LOIRE-INFÉRIEURE

DE L'ISLE DU DRÉNEUX, conservateur du Musée archéologique, à Nantes.
MAITRE (Léon), archiviste du département, à Nantes.

LOIRET

DESNOYERS (l'abbé), directeur du Musée historique de l'Orléanais, à Orléans.

Herluison (H.), membre de la Société des Amis des Arts d'Orléans, éditeur, rue Jeanne d'Arc, n° 17, à Orléans.

Jarry (Louis), membre de la Société archéologique de l'Orléanais, à Orléans.

Loiseleur (J.), secrétaire général de la Société d'agriculture, sciences, belles-lettres et arts, bibliothécaire de la ville, à Orléans.

Noel, professeur d'architecture à l'École de dessin, membre de la Société des Amis des Arts, rue de Bourgogne, n° 53, à Orléans.

LOT

Cangardel, à Cahors.

LOT-ET-GARONNE

Tholin (Georges), archiviste du département, rue Scaliger, à Agen.

LOZÈRE

André (Ferdinand), archiviste du département, à Mende.

MAINE-ET-LOIRE

Michel (A.), conservateur adjoint du Musée Saint-Jean, rue Boisnet, n° 68, à Angers.

MANCHE

Morin, artiste peintre, à Granville.

Quesnel (L.), conservateur du Musée de peinture, à Coutances.

MARNE

Courmeaux, conservateur du Musée, à Reims.

Dauphinot (Adolphe), à Reims.

Jadart (Henri), secrétaire général de l'Académie de Reims, conservateur adjoint de la Bibliothèque et du Musée, rue du Couchant, n° 15, à Reims.

MARNE (HAUTE-)

Brocard (Henry), président de la Société historique et archéologique de Langres, conservateur du Musée de peinture, à Langres.

MAYENNE

Abraham (Tancrède), conservateur du Musée de peinture, à Château-Gontier, et rue Vignon, n° 10, à Paris.

Richard (Jules), ancien archiviste du Pas-de-Calais, à Laval.

MEURTHE-ET-MOSELLE

Germain (Léon), rue Héré, n° 26, à Nancy.

Jacquot (Albert), membre de l'Académie de Stanislas et de la Société d'archéologie lorraine, rue Gambetta, n° 19, à Nancy.

MEUSE

Jacob, archiviste du département, à Bar-le-Duc.

Maxe-Verly, correspondant du ministère de l'Instruction publique, à Bar-le-Duc, ville haute, et rue de Rennes, n° 61, à Paris.

NIÈVRE

De Flamare, archiviste du département, à Nevers.

NORD

Brassart, archiviste de la ville, rue du Canteleux, n° 63, à Douai.

Dehaisnes (Mgr), président de la Commission historique du département du Nord, boulevard Vauban, n° 94, à Lille.

Delecroix (Émile), avocat, à Lille.

Finot (Jules), archiviste du département, à Lille.

Foucart (Paul), membre de la Commission des Écoles académiques, à Valenciennes.

Herlin (Aug.), conservateur du Musée de peinture, à Lille.

Rivière (Benjamin), bibliothécaire de la ville, rue de Bellain, n° 30, à Douai.

OISE

Badin, directeur de la manufacture nationale, à Beauvais.

Marchandin, professeur au collège, rue Ricard, n° 2, à Beauvais.

Marsy (comte de), directeur de la Société française d'archéologie pour la conservation des monuments historiques, à Compiègne.

ORNE

Brioux (Lionel), professeur aux Écoles de la ville, conservateur du Musée, rue de Bretagne, n° 60, à Alençon.

Duval (Louis), archiviste du département, à Alençon.

Gérasime-Despierres (Mme), à Alençon, 29, rue du Collège.

PAS-DE-CALAIS

Advielle (Victor), membre de la Société des Amis des Arts d'Arras, passage Dauphine, n° 28, à Paris.

Hugrel, directeur de l'École d'art décoratif, rue Lafayette, n° 217, à Calais.

Loriquet, archiviste du département, à Arras.

Vaillant (V.-J.), rue Tour-Notre-Dame, n° 12, à Boulogne-sur-Mer.

PUY-DE-DOME

Rouchon (G.), archiviste du département, rue de l'Hôtel de ville, n° 2, à Clermont-Ferrand.

PYRÉNÉES (BASSES-)

Flourac, archiviste du département, à Pau.

Soulice, conservateur de la Bibliothèque, à Pau.

PYRÉNÉES-ORIENTALES

Brutails (Aug.), archiviste du département, à Perpignan.

RHONE

Bégule (Lucien), à Lyon, artiste peintre, membre de la Société littéraire d'archéologie.
George, architecte, château du Colombier, près Condrieu (Rhône).
Giraud, conservateur du Musée d'archéologie, à Lyon.
Hédin, directeur de l'École des Beaux-Arts, à Lyon.
Guigue (Georges), archiviste municipal, à Lyon.

SAONE-ET-LOIRE

Lex (L.), bibliothécaire de la ville, archiviste du département, à Mâcon.
Martin (Paul), de l'Académie des sciences, arts, belles-lettres et agriculture, rue Mathieu, n° 5, à Mâcon.

SARTHE

Dunoyer de Segonzac, archiviste du département, au Mans.
Triger (Robert), membre de la Commission des monuments historiques de la Sarthe, rue de l'Ancien-Évêché, n° 5, au Mans.

SEINE

Braun (Gaston), photographe des Musées nationaux, rue Louis-le-Grand, n° 18, à Paris.
Clément (Léon), photographe des Musées nationaux, rue Louis-le-Grand, n° 18, à Paris.

SEINE-ET-MARNE

Leuillier (Th.), vice-président de la Société d'archéologie, à Melun.
Lion (Émile), sous-préfet de Coulommiers.
Stein (Henri), secrétaire de la Société historique et archéologique du Gâtinais, aux Archives nationales et rue Saint-Placide, n° 54, à Paris.
Swarte (Victor de), ancien secrétaire de la Commission de réorganisation des Beaux-Arts, trésorier général des finances, à Melun.

SEINE-ET-OISE

Couard-Luys, archiviste du département, à Versailles.
Dutilleux (A.), chef de division à la préfecture de Seine-et-Oise, secrétaire de la Commission des antiquités et des arts, avenue de Picardie, n° 15, à Versailles.
Grave, architecte, à Mantes.

SEINE-INFÉRIEURE

Beaurepaire (Charles de), archiviste du département, rue Beffroi, n° 24, à Rouen.

Lebel, directeur de l'École des Beaux-Arts et conservateur du Musée de peinture, à Rouen.

Le Breton (Gaston), directeur du Musée céramique, à Rouen.

Lhuillier, conservateur du Musée de peinture, au Havre.

Maillet du Boullay, directeur du Musée départemental d'antiquités, à Rouen.

Vesly (de), architecte, professeur à l'École régionale des Beaux-Arts, rue des Faulx, n° 21, à Rouen.

SÈVRES (DEUX-)

Arnauldet (Thomas), ancien bibliothécaire de la ville de Niort, au Fossé-Rouge, commune de Sainte-Florence (Vendée).

Berthelé, archiviste du département, rue Gambetta, n° 57, à Niort.

SOMME

Béthouart, professeur du cours communal de dessin industriel, à Abbeville.

Delignières (Émile), avocat, président de la Société d'Émulation, à Abbeville.

Durand, archiviste du département, à Amiens.

Féragu, conservateur du Musée de peinture, à Amiens.

Ledieu (Alcius), bibliothécaire de la ville, à Abbeville.

TARN

Mazas, à Lavaur.

TARN-ET-GARONNE

Forestié (Édouard), secrétaire de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne, archiviste de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts, rue de la République, n° 23, à Montauban.

VAR

Ginoux (Charles), membre de l'Académie du Var, artiste peintre, rue Traverse-Denfert-Rochereau, n° 1, à Toulon.

Mireur, archiviste du département, à Draguignan.

Rostan (Louis), à Saint-Maximin.

VAUCLUSE

Bourges, professeur de dessin au lycée, à Avignon.

Duhamel, archiviste du département, à Avignon.

Grivollas, directeur de l'École des Beaux-Arts, à Avignon.

Requin (l'abbé), membre de l'Académie de Vaucluse, rue Saluces, n° 7, à Avignon.

VENDÉE

Charrier, architecte à Fontenay-le-Comte.

VIENNE

Brouillet, conservateur du Musée de peinture, directeur de l'École municipale régionale des Beaux-Arts, à Poitiers.

RICHARD (Alfred), archiviste du département, rue du Puycarreau, n° 7, à Poitiers.

VIENNE (HAUTE-)

DUCOURTIEUX, conservateur adjoint du Musée, à Limoges.

GUIBERT (Louis), membre de la Société archéologique et historique du Limousin, rue Sainte-Catherine, n° 8, à Limoges.

LEYMARIE (Camille), conservateur de la Bibliothèque communale, secrétaire du Musée national Adrien Dubouché, rue d'Antony, n° 22, à Limoges.

BOURDERY (Louis), avocat, artiste peintre émailleur, membre de la Société archéologique et historique du Limousin, rue Petimaud-Beaupeyrat, n° 28, à Limoges.

YONNE

COTTEAU, conservateur du Musée, à Auxerre.

GUILLON, artiste peintre, membre de la Société des sciences de l'Yonne, à Vézelay.

MONCEAUX, secrétaire de la Société des sciences de l'Yonne, à Auxerre.

ALGER

WAILLE (Victor), professeur à l'École des lettres, à Alger.

CONSTANTINE

PRUD'HOMME, conservateur de la Bibliothèque et du Musée, à Constantine.

ORAN

DEMAEGHT (L.), vice-président de la Société de géographie et d'archéologie de la province d'Oran, conservateur du Musée municipal, à Oran.

CUINET (E.), ingénieur, sous-conservateur du Musée municipal, à Oran.

IV

DISTINCTIONS

ACCORDÉES AUX DÉLÉGUÉS DES SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS DES DÉPARTEMENTS, SUR LA PROPOSITION DU COMITÉ, DE 1877 A 1890.

Chevaliers de la Légion d'honneur.

MM.

GONSE (Louis), membre du Comité supérieur des Beaux-Arts et du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements. — Décret du 15 juin 1889.

GUIFFREY (Jules-Joseph), membre du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements. — Décret du 19 avril 1884.

MARCILLE (Eudoxe), conservateur du Musée d'Orléans. — Décret du 19 avril 1879.

MICHEL (Edmond), correspondant de la Société des antiquaires de France, membre de la Société archéologique de l'Orléanais, membre non résident du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements. — Décret du 3 avril 1881. (Décédé.)

Officiers de l'Instruction publique.

MM.

ABRAHAM (Tancrède), conservateur du Musée de Château-Gontier, vice-président de la Société des Arts réunis de la Mayenne. Officier d'Académie du 18 avril 1879. — O. I. Arrêté du 12 juillet 1884.

ADVIELLE (Victor), membre de la Société artésienne des Amis des Arts d'Arras. — Arrêté du 11 avril 1885.

ALEGRE (Léon), conservateur, fondateur du Musée-Bibliothèque de la ville de Bagnols (Gard). Officier d'Académie en décembre 1869. — O. I. Arrêté du 22 avril 1881.

CAFFARÉNA (Louis), avocat à Toulon, membre de l'Académie du Var. — O. I. Arrêté du 15 juin 1889.

COUARD-LUYS, archiviste de Seine-et-Oise, correspondant du Comité à Versailles. — Arrêté du 31 mai 1890.

Dauban, inspecteur de l'Enseignement du dessin et des Musées pour l'Académie de Poitiers, conservateur honoraire du Musée d'Angers. Officier d'Académie du 18 avril 1879. — O. I. Arrêté du 20 décembre 1884.

Durieux, secrétaire de la Société d'Émulation de Cambrai. — Arrêté du 31 mars 1880.

Dutilleux (A.), membre de la Commission des Antiquités et des Arts de Seine-et-Oise. — Arrêté du 1er mai 1886.

George, architecte, correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements. Officier d'Académie du 27 avril 1878. — O. I. Arrêté du 15 juin 1889.

Ginoux (Charles), membre de l'Académie du Var, correspondant du Comité. — O. I. Arrêté du 26 mai 1888.

Guillaume (l'abbé), archiviste du département des Hautes-Alpes, membre du Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art. Officier d'Académie du 31 mars 1883. — O. I. Arrêté du 26 mai 1888.

Herluison (H.), auteur-éditeur, à Orléans (Loiret). Officier d'Académie du 7 avril 1877. — O. I. Arrêté du 26 mai 1888.

Jacquot (Albert), membre du Comité correspondant de la Société des artistes musiciens, à Nancy. Officier d'Académie du 15 avril 1882. — O. I. Arrêté du 26 mai 1888.

Jolibois (Émile), secrétaire de la Société des sciences, arts et belles-lettres du Tarn, conservateur du Musée d'Albi. Officier d'Académie du 18 avril 1879. — O. I. Arrêté du 5 mai 1886.

Laurent (Félix), conservateur du Musée, à Tours (Indre-et-Loire). Officier d'Académie du 20 avril 1878. — O. I. Arrêté du 19 avril 1884.

Le Breton (Gaston), directeur du Musée céramique de Rouen (Seine-Inférieure). Officier d'Académie du 20 avril 1878. — O. I. Arrêté du 31 mars 1883.

Marcille (Eudoxe), conservateur du Musée, à Orléans (Loiret). — Arrêté du 19 avril 1884.

Marionneau (Charles), correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements, à Bordeaux. Officier d'Académie du 7 avril 1877. — O. I. Arrêté du 15 avril 1882.

Parrocel (Étienne), membre de l'Académie des sciences, arts et lettres de Marseille (Bouches-du-Rhône). Officier d'Académie du 18 avril 1879. — O. I. Arrêté du 19 avril 1884.

Port (Célestin), archiviste de Maine-et-Loire. — Arrêté du 20 avril 1878.

Roman (J.), correspondant du Comité à Embrun (Hautes-Alpes). Officier d'Académie du 31 mars 1880. — O. I. Arrêté du 11 avril 1885.

Rondot (Natalis), commandeur de la Légion d'honneur, membre non résident du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements. — O. I. Arrêté du 15 juin 1889.

Soldi (Émile), graveur en médailles, écrivain d'art. — O. I. Arrêté du 26 mai 1888.

Swarte (Victor de), chevalier de la Légion d'honneur, correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements. — O. I. Arrêté du 15 juin 1889.

Vidal (Léon), membre de la Société de statistique de Marseille (Bouches-du-Rhône). Officier d'Académie du 27 avril 1878. — O. I. Arrêté du 31 mars 1883.

Officiers d'Académie.

MM.

Billot (Achille), artiste peintre, membre de la Commission de l'Inventaire des richesses d'art du Jura et de la Société d'Émulation du même département. — Arrêté du 19 avril 1881.

Buret, secrétaire honoraire de la Société des Beaux-Arts de Caen. — Arrêté du 19 avril 1881. (Décédé.)

Braquehaye, vice-président de la Société archéologique de Bordeaux (Gironde). — Arrêté du 8 juillet 1877.

Brès, membre de la Société des Amis des Arts de Marseille (Bouches-du-Rhône). — Arrêté du 27 avril 1878.

Brocard (Henry), conservateur du Musée de Langres. — Arrêté du 31 mars 1880.

Cambon (Armand), conservateur du Musée de Montauban — Arrêté du 19 avril 1881. (Décédé.)

Chardon, écrivain d'art. — Arrêté du 7 avril 1877.

Cheyssac (l'abbé), membre de la Société historique et archéologique du Périgord. — Arrêté du 18 avril 1879. (Décédé.)

Delerot, bibliothécaire de la ville de Versailles. — Arrêté du 18 avril 1879.

Desavary, secrétaire de la Société artésienne des Amis des Arts, à Arras. — Arrêté du 18 avril 1879.

Dubourg, conservateur du Musée de Honfleur, professeur de dessin au collège de Honfleur. — Arrêté du 2 avril 1880.

Duboz (Félix), secrétaire du comité d'organisation de l'Exposition des Beaux-Arts de Tours. — Arrêté du 19 avril 1881.

Dubroc de Ségange, correspondant du ministère de l'Instruction publique, à Moulins (Allier). — Arrêté du 8 juillet 1877. (Décédé.)

Dugasseau, conservateur du Musée du Mans (Sarthe). — Arrêté du 27 avril 1878.

Fauconneau-Dufresne, membre du Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art de l'Indre. — Arrêté du 31 mars 1883.

Giron (Léon), membre de la Société d'agriculture, sciences, arts et commerce du Puy (Haute-Loire). — Arrêté du 11 avril 1885.

Hervé, membre d'honneur de la musique municipale de Remiremont, professeur à l'Association polytechnique de Paris. — Arrêté du 31 mars 1880.

Jadart (Henri), secrétaire général de l'Académie de Reims. — Arrêté du 30 avril 1886.

LAFERRIÈRE (l'abbé), président de la Commission des arts et monuments, à Saintes (Charente-Inférieure). — Arrêté du 27 avril 1878.

LE HÉNAFF, inspecteur de l'enseignement du dessin, à Rennes. — Arrêté du 2 avril 1880. (Décédé.)

LEYMARIE (Camille), correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements. — Arrêté du 15 juin 1889.

MARTIN (François-Joseph), membre de la Commission des Antiquités et des Arts de Seine-et-Oise, à Versailles. — Arrêté du 4 juin 1887.

MARTIN (Paul), correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements. — Arrêté du 15 juin 1889.

MICHEL (Edmond), correspondant de la Société des Antiquaires de France, à Tonvent, par Fontenay-sur-Loing. — Arrêté du 20 avril 1878. (Décédé.)

MIDOUX, membre de la Société académique de Laon. — Arrêté du 18 avril 1879.

NOEL, architecte, professeur à l'École de dessin d'Orléans. — Arrêté du 18 avril 1879.

PORÉE (l'abbé), correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements. — Arrêté du 15 juin 1889.

ROUSSEL, propriétaire, à Anet (Eure-et-Loir). — Arrêté du 8 juillet 1877.

SABATIER, correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements. — Arrêté du 15 juin 1889.

STEIN (Henri), secrétaire de la Société historique et archéologique du Gâtinais. — Arrêté du 30 avril 1886.

V

SOCIÉTÉS

Correspondant avec le Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements et avec la Commission de l'Inventaire général des richesses d'art de la France.

1877-1890.

AIN

Bourg . . . . Société d'Émulation, agriculture, sciences, lettres et arts.

— . . . . Société littéraire, historique et archéologique du département de l'Ain.

— . . . . Société des Amis des arts de l'Ain.

AISNE

Laon . . . . Société académique.

Chateau-Thierry. . Société historique et archéologique.

Chauny . . . . . . Société académique.

Saint-Quentin . . . Société industrielle de Saint-Quentin et de l'Aisne.

— . . . Société académique des sciences, arts et belles-lettres, agriculture et industrie.

— . . . Société des Amis des arts.

Soissons . . . . . . Société archéologique.

Vervins . . . . . . Société archéologique.

ALLIER

Moulins . . . . . . Société d'Émulation de l'Allier.

— . . . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

ALPES (BASSES-)

Digne . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

— . . . . Société scientifique et littéraire des Basses-Alpes.

ALPES (HAUTES-)

Gap . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

— . . . . Société d'études des Hautes-Alpes.

ALPES-MARITIMES

Nice . . . . Société des lettres, sciences et arts.
— . . . . Société des Beaux-Arts.
— . . . . Société des architectes du département.

ARDENNES

Mézières. . . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

AUBE

Troyes. . . . . . . Société académique d'agriculture, des sciences, arts et belles-lettres.
— . . . . Société des Amis des arts.
Bar-sur-Aube. . . . Société des architectes du département de l'Aube.
Nogent-sur-Seine. . Société pour développer et encourager l'étude du dessin.

AUDE

Carcassonne . . . . Société des arts et des sciences.
Limoux. . . . . . . Société des Amis des arts.
Narbonne . . . . . Commission archéologique et littéraire de l'arrondissement de Narbonne.

AVEYRON

Rodez . . . . Société des lettres, sciences et arts de l'Aveyron.

BELFORT (TERRITOIRE DE)

Belfort . . . . . . Société Belfortaine d'Émulation.

BOUCHES-DU-RHONE

Marseille . . . . . Académie des sciences, lettres et arts.
— . . . . . Société des Amis des arts.
Aix . . . . Académie des sciences, arts et belles-lettres.
— . . . . Société historique de Provence.
— . . . . Cercle musical.
Arles . . . . Commission archéologique.

CALVADOS

Caen. . . . . Société française d'archéologie.
—. . . . . Société des Beaux-Arts.
— . . . . Académie nationale des sciences et arts.
—. . . . . Société des antiquaires de Normandie.
— . . . . Association Normande pour le progrès des arts.
—. . . . . Conservatoire de musique.
Bayeux . . . . . . Société d'agriculture, sciences et arts.
Falaise . . . . . . Société d'agriculture, arts et belles-lettres.

Falaise	Société d'agriculture, industrie, sciences et arts.
Lisieux	Société d'Émulation.
—	Société historique.
Pont-l'Évêque . . .	Société d'agriculture, arts et sciences, etc.
Vire.	Société Viroise d'Émulation.

CANTAL

Aurillac.	Société d'horticulture, d'acclimatation, des sciences et des arts.

CHARENTE

Angoulême.	Société archéologique et historique de la Charente.

CHARENTE-INFÉRIEURE

La Rochelle. . . .	Académie des belles-lettres, sciences et arts.
—	Société des Amis des arts.
—	Société philharmonique.
Rochefort	Société de géographie.
Saintes.	Commission des arts et monuments.
—	Société des archives historiques.
—	Société des Amis des arts.
Royan.	Académie des Muses Santones.

CHER

Bourges	Société historique, littéraire, artistique et scientifique du Cher.
—	Société des antiquaires du Centre.
—	Conservatoire du Musée.
—	Comité diocésain de l'Inventaire des richesses d'art.

CORRÈZE

Tulle	Société des lettres, sciences et arts.
—	Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.
Brive	Société scientifique, historique et archéologique.

COTE-D'OR

Dijon	Académie des sciences, arts et belles-lettres.
—	Société des Amis des arts.
—	Commission des antiquités du département.
—	Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.
—	Conservatoire de musique.
Beaune	Société archéologique d'histoire et de littérature.
Chatillon-sur-Seine.	Société archéologique.
Semur	Société des sciences historiques.

COTES-DU-NORD

Saint-Brieuc. . . . Société d'Émulation des Côtes-du-Nord.
— . . . . Société archéologique et historique.
— . . . . Association bretonne.
— . . . . Société musicale.
— . . . . Société philharmonique.

CREUSE

Guéret. . . . . . . Société des sciences naturelles et archéologiques.
Aubusson. . . . . . Société du Musée.

DORDOGNE

Périgueux . . . . . Société historique et archéologique du Périgord.
— . . . . . Société des Beaux-Arts de la Dordogne.

DOUBS

Besançon. . . . . . Société d'Émulation.
— . . . . . . Société des Amis des arts.
— . . . . . . Académie des sciences, lettres et arts.
— . . . . . . Commission de l'Inventaire des richesses d'art.
— . . . . . . École municipale de musique.
Montbéliard . . . . Société des Beaux-Arts.
— . . . . Société d'Émulation.

EURE

Évreux. . . . . . . Société départementale des Amis des arts.

EURE-ET-LOIR

Chartres. . . . . . Société archéologique d'Eure-et-Loir.
— . . . . . . Commission de l'Inventaire des richesses d'art.
Chateaudun . . . . Société Dunoise.

FINISTÈRE

Quimper . . . . . . Société archéologique.
Brest . . . . Société d'Émulation.
— . . . . Société académique.
Morlaix . . . . . . Société du Musée.

GARD

Nimes . . . . Académie du Gard.
— . . . . Société des Amis des arts.
— . . . . Commission municipale des Beaux-Arts.
— . . . . École de musique.
Alais . . . . Société scientifique et littéraire.

GARONNE (HAUTE-)

Toulouse. . . . . . Société archéologique du midi de la France.

Toulouse . . . . . . Académie des sciences, inscriptions et belles-lettres.
— . . . . . . Société artistique.
— . . . . . . École de musique.

GERS

Auch . . . . Société historique de Gascogne.
— . . . . Société des archives historiques de la Gascogne.

GIRONDE

Bordeaux . . . . . Académie des sciences, arts et belles-lettres.
— . . . . . Société des Amis des arts.
— . . . . . Société archéologique.
— . . . . . Société philomathique.
— . . . . . Société des archives historiques.
— . . . . . Commission des monuments.
— . . . . Société de Sainte-Cécile.
— . . . Société philharmonique.
— . . . . . Société des architectes.
— . . . . . Société des bibliophiles de Guyenne.

HÉRAULT

Montpellier . . . . Académie des sciences et lettres.
— . . . . Société artistique de l'Hérault.
— . . . . Société archéologique.
— . . . . Société des bibliophiles languedociens.
Béziers . . . . . . Société archéologique et littéraire

ILLE-ET-VILAINE

Rennes. . . . . . . Société archéologique.
— . . . . Conservatoire de musique.
Saint-Malo. . . . . Société du Musée.

INDRE

Chateauroux . . . . Société du Musée.
— . . . . Commission de l'Inventaire des richesses d'art

INDRE-ET-LOIRE

Tours . . . . Société des Amis des arts.
— . . . . Société d'agriculture, sciences et arts.
— . . . . Société archéologique de Touraine.

ISÈRE

Grenoble . . . . . Académie delphinale.
— . . . . . Société de statistique et des arts industriels.
— . . . . . Société des Amis des arts.

JURA

Lons-le-Saunier. . Société d'Émulation.

Lons-le-Saunier . . Commission de l'Inventaire des richesses d'art.
Poligny . . . . . . Société d'agriculture, sciences et arts.

LANDES

Dax . . . . Société de Borda.
— . . . . Société d'agriculture, sciences, commerce et arts.

LOIRE

Saint-Étienne . . . Société d'agriculture, industrie, sciences et arts.
Montbrison. . . . . La Diana.

LOIRE (HAUTE-)

Le Puy. . . . . . . Société des Amis des sciences, de l'industrie et des arts.
— . . . . Société d'agriculture, sciences et arts.

LOIRE-INFÉRIEURE

Nantes. . . . . . . Société académique.
— . . . . Commission du Musée.
— . . . . Société archéologique.

LOIRET

Orléans . . . . . . Société archéologique.
— . . . . . . Société des Amis des arts.
— . . . . . . Société d'agriculture, sciences, belles-lettres et arts.
— . . . . . . Académie de Sainte-Croix.
— . . . . . . Institut musical.

LOIR-ET-CHER

Blois . . . . Société des sciences et lettres.
— . . . . Société d'excursions artistiques.
— . . . . Comité de l'Inventaire des richesses d'art.
— . . . . Société des Amis des Arts, sciences et lettres.
Romorantin . . . . Comité de l'Inventaire des richesses d'art.
Vendome . . . . . Société archéologique et littéraire.
— . . . . . . Comité de l'Inventaire des richesses d'art.

LOT

Cahors . . . . . . Société des études littéraires, scientifiques et artistiques du Lot.
— . . . . . Commission de l'Inventaire des richesses d'art.

LOT-ET-GARONNE

Agen . . . . Société d'agriculture, sciences et arts.

LOZÈRE

Mende. . . . . . . Société d'agriculture, industrie, sciences et arts.

MAINE-ET-LOIRE

Angers . . . . . . Académie des sciences et belles-lettres.
— . . . . . . Association artistique.
— . . . . . . Société d'études scientifiques.
— . . . . . . Comité historique et artistique de l'Ouest.
— . . . . . . Société d'agriculture, sciences et arts.
Cholet . . . . . . Société des sciences et des beaux-arts.

MANCHE

Saint-Lo . . . . . Société d'agriculture et d'archéologie.
— . . . . . Commission de l'Inventaire des richesses d'art.
Avranches . . . . . Société d'archéologie, de littérature, sciences et arts.
Cherbourg . . . . . Société académique.
— . . . . . Société artistique et industrielle.
— . . . . . Société de l'*Union cherbourgeoise.*
— . . . . . Société académique du Cotentin.
Valognes. . . . . . Société archéologique, artistique et littéraire.
Carentan . . . . . Académie Normande.

MARNE

Chalons-sur-Marne. Société d'agriculture, sciences et arts.
Reims . . . . Académie nationale.
— . . . . Société des Amis des arts.
— . . . . Société des Arts réunis.
— . . . . Société des architectes de la Marne.
Vitry-le-François . Société des sciences et arts.

MARNE (HAUTE-)

Langres . . . . . . Société historique et archéologique.
Saint-Dizier . . . . Société des sciences, lettres et arts.

MAYENNE

Laval . . . . Commission historique et archéologique.
— . . . . Société des Arts réunis.
— . . . . Société d'archéologie, sciences, arts et belles-lettres.

MEURTHE-ET-MOSELLE

Nancy . . . . Société d'archéologie lorraine.
— . . . . Académie de Stanislas.
— . . . . Comité de l'association des artistes musiciens.
— . . . . Société musicale d'Alsace-Lorraine.

MEUSE

Bar-le-Duc . . . . Société des lettres, sciences et arts.
— . . . . Société du Musée.

Verdun . . . . . . Société philomathique.

MORBIHAN

Vannes. . . . . . . Société polymathique.
Lorient . . . . . . Société philotechnique.

NIÈVRE

Nevers . . . . . . Société Nivernaise des lettres, sciences et arts.
— . . . . . . Société des Amis des arts.
— . . . . . . Commission de l'Inventaire des richesses d'art.
— . . . . . . Société académique du Nivernais.
Clamecy . . . . . . Société scientifique et artistique.
Varzy . . . . Société du Musée.
— . . . . Société historique, littéraire et agricole.

NORD

Lille . . . . Société des sciences, de l'agriculture et des arts.
— . . . . Commission historique du Nord.
— . . . . Comité Flamand de France.
— . . . . Académie de musique.
— . . . . Société des architectes.
Avesnes . . . . . . Société archéologique.
Cambrai . . . . . . Société d'Émulation.
— . . . . . . Académie de musique.
Douai . . . . Société d'agriculture, sciences et arts.
— . . . . École de musique.
— . . . . Société des Amis des arts
Dunkerque . . . . . Société dunkerquoise pour l'encouragement des arts.
— . . . . . École de musique.
— . . . . . Commission de musique.
Roubaix . . . . . . Société d'Émulation.
— . . . . . . Ecole de musique.
Tourcoing . . . . . Académie de musique.
Valenciennes. . . . Société d'agriculture, sciences et arts.
— . . . . Académie de musique.

OISE

Beauvais . . . . . . Société académique d'archéologie.
— . . . . . . Commission de l'Inventaire des richesses d'art.
— . . . . . . Comité correspondant de l'Association des artistes musiciens.
Compiègne . . . . . Société historique.
Noyon . . . . Comité historique et archéologique.
Senlis. . . . . . . Comité archéologique.

ORNE

Alençon . . . . . . Commission des archives.

Alençon . . . . . . Société historique et archéologique de l'Orne.
Flers . . . . Société industrielle.

PAS-DE-CALAIS

Arras . . . . Académie des sciences, lettres et arts.
— . . . . Union artistique du Pas-de-Calais.
— . . . . Société artésienne des Amis des arts.
— . . . . Commission des monuments historiques du Pas-de-Calais.
— . . . . École de musique.
— . . . . Commission des antiquités.
Boulogne-sur-Mer . Société académique.
— . Académie communale de musique.
— . Association de la jeunesse.
— . Société d'agriculture et des Beaux-Arts.
— . Société philharmonique.
— . Société des concerts populaires.
Calais. . . . . . . Société des sciences industrielles.
Saint-Omer . . . . Société des antiquaires de la Morinie.
St-Pierre-lez-Calais Commission de surveillance et de patronage de l'École d'art décoratif.

PUY-DE-DOME

Clermont-Ferrand . Académie des sciences, belles-lettres et arts.
— . Société des architectes.
— . Société régionale des architectes du Puy-de-Dôme, de la Haute-Loire et de l'Allier.
— . Société d'émulation de l'Auvergne.
Riom. . . . . Société du Musée.

PYRÉNÉES (BASSES-)

Pau . . . . Société des sciences, lettres et arts.
— . . . . Société des Amis des arts.
Bayonne . . . . . . Société des sciences et arts.
— . . . . . Conservatoire de musique.
— . . . . . . Société artistique.

PYRÉNÉES (HAUTES-)

Bagnères de Bigorre. Société Ramond.

PYRÉNÉES-ORIENTALES

Perpignan . . . . . Société agricole, scientifique et littéraire.
— . . . . . Conservatoire de musique.
— . . . . . Société des Beaux-Arts.

RHÔNE

Lyon. . . . . Académie des sciences, belles-lettres et arts.
— . . . . Société des Amis des arts.
— . . . . Société littéraire, historique et archéologique.
— . . . . Société académique d'architecture.
— . . . . Conservatoire de musique.
— . . . . Société d'agriculture et arts utiles.
— . . . . Société d'enseignement professionnel.
— . . . . Société des sciences industrielles.

SAÔNE-ET-LOIRE

Mâcon. . . . . Académie des sciences, arts et belles-lettres.
— . . . . Société des concerts historiques.
— . . . . Société philharmonique.
Autun. . . . . Société Éduenne.
Chalon-sur-Saône . Société d'histoire et d'archéologie.
Tournus . . . . . . Société des Amis des arts.

SARTHE

Le Mans. . . . . . Commission pour la conservation des monuments.
— . . . . . . Société historique et archéologique.
— . . . . . . Société d'agriculture, sciences et arts.
— . . . . . . Société française d'archéologie.
La Flèche. . . . . Société des sciences et arts.

SAVOIE

Chambéry . . . . . Académie des sciences, belles-lettres et arts.
— . . . . . Société savoisienne d'histoire et d'archéologie.
— . . . . . Conservatoire de musique.
Moutiers. . . . . . Académie de la Val d'Isère.
S.-Jean de Maurienne Société d'histoire et d'archéologie.

SAVOIE (HAUTE-)

Annecy. . . . . . . Société Florimontane.

SEINE-ET-MARNE

Melun. . . . . Société d'archéologie, sciences, lettres et arts.
— . . . . Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art.
Fontainebleau . . . Société historique et archéologique du Gâtinais.
Meaux. . . . . Société d'agriculture, sciences et arts.
Nemours . . . . . . Société polytechnique.
Rozoy . . . . Société d'agriculture et d'économie domestique.

SEINE-ET-OISE

Versailles. . . . . Commission des antiquités et des arts de Seine-et-Oise.
— . . . . . Société des Amis des arts.

VERSAILLES.	Société des sciences morales, des lettres et des arts.
—	Société d'agriculture et des arts.
—	Comité correspondant de l'Association des artistes musiciens.
PONTOISE.	Société historique et archéologique.
RAMBOUILLET. . . .	Société archéologique.
—	Société des architectes.

SEINE-INFÉRIEURE

ROUEN.	Académie des sciences, belles-lettres et arts.
—	Société des Amis des arts.
—	Commission des antiquités.
—	Société de l'histoire de Normandie.
—	Société libre d'émulation.
—	Société industrielle.
—	Société des architectes.
—	Société artistique de Normandie.
—	Société des bibliophiles.
—	Société rouennaise des bibliophiles.
—	Commission d'architecture de la Seine-Inférieure.
ELBEUF.	Société industrielle.
—	Société des architectes du canton d'Elbeuf.
FÉCAMP.	Société du Musée.
HAVRE (LE).	Société havraise d'études diverses.
—	Ecole municipale de musique.
—	Société de Sainte-Cécile.
—	Société musicale *la Lyre havraise*.
—	Société des Amis des arts.
—	Société des archives photographiques et monumentales du Havre.
—	Société des Beaux-Arts.
—	Société géologique de Normandie.

SÈVRES (DEUX-)

NIORT	Société de statistique, sciences, belles-lettres et arts.
—	Comité correspondant de l'Association des artistes musiciens.

SOMME

AMIENS.	Académie des sciences, belles-lettres et arts.
—	Société des antiquaires de Picardie.
—	Société industrielle.
—	Société des Amis des arts.
—	Société linnéenne du nord de la France.
—	Société de géographie.

ABBEVILLE . . . . . Société d'Émulation.
— . . . . . Conférence scientifique.

TARN

ALBI . . . . Académie des sciences, arts et belles-lettres du Tarn.
CASTRES. . . . . . . Commission des antiquités.

TARN-ET-GARONNE

MONTAUBAN. . . . . Académie des sciences, belles-lettres et arts.
— . . . Société archéologique.
— . . . . . Commission de l'Inventaire des richesses d'art.

VAR

DRAGUIGNAN. . . . . Société d'études scientifiques et archéologiques.
TOULON. . . . . . . Société académique.

VAUCLUSE

AVIGNON . . . . . . Société du musée Calvet.
— . . . . . . Conservatoire communal de musique.
— . . . . . . Académie de Vaucluse.
APT . . . . Société littéraire, scientifique et artistique.

VENDÉE

LA ROCHE-SUR-YON. . Société d'Émulation de la Vendée.

VIENNE

POITIERS . . . . . . Société des antiquaires de l'Ouest.
— . . . . . . Commission de l'Inventaire des richesses d'art.
— . . . . . . Académie des Beaux-Arts.
— . . . . . . Comité correspondant de l'Association des artistes musiciens.
— . . . . . . Société des archives du Poitou.
— . . . . . . Société poitevine d'encouragement à l'agriculture.

VIENNE (HAUTE-)

LIMOGES . . . . . . Société archéologique et historique.
— . . . . . . Société d'agriculture, sciences et arts.
— . . . . . . Ecole municipale de musique.

VOSGES

ÉPINAL . . . . Société d'Émulation.
— . . . . Commission de l'Inventaire des richesses d'art.
SAINT-DIÉ. . . . . . Société philomathique.

YONNE

AUXERRE . . . . . . Société des Amis des arts.

Auxerre . . . . . . Société des sciences historiques et naturelles de l'Yonne.
Avallon . . . . . . Société d'études.
Sens . . . . Société archéologique.

ALGER

Alger . . . . Société des Beaux-Arts.
— . . . . Commission de l'Inventaire des richesses d'art.
— . . . . Société historique algérienne.

CONSTANTINE

Constantine. . . . . Société archéologique du département de Constantine.
Bone. . . . . Académie d'Hippone.

ORAN

Oran. . . . . Société de géographie et d'archéologie.

TABLE DES MATIÈRES

DISCOURS, PROCÈS-VERBAUX ET RAPPORT.

LECTURES ET COMMUNICATIONS.

ANNEXES.

TABLE DES PLANCHES

PARIS. TYPOGRAPHIE DE E. PLON, NOURRIT ET C^{ie}, RUE GARANCIÈRE, 8.